

## **FELIPE LUIS MELO DE SOUZA**

**Um manuscrito de Joyce: a identidade narrativa  
(do artista) quando jovem**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:  
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA**

**São João del-Rei, Dezembro de 2010**

## FELIPE LUIS MELO DE SOUZA

### ***Um manuscrito de Joyce: a identidade narrativa (do artista) quando jovem***

*Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.*

*Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura*

*Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural*

*Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Magda Velloso Fernandes de Tolentino*

**PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS:  
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA**

**São João del-Rei, Dezembro de 2010**

**FELIPE LUIS MELO DE SOUZA**

*Um manuscrito de Joyce: a identidade narrativa  
(do artista) quando jovem*

**Banca Examinadora:**

---

**Prof<sup>a</sup> Dra. Magda Velloso Fernandes de Tolentino**  
**Orientadora - UFSJ**

---

**Prof Dr. Thomas LaBorie Burns – UFMG**

---

**Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior – UFSJ**

---

**Prof<sup>a</sup> Dra. Eliana da Conceição Tolentino**  
**Coordenadora do Programa de Mestrado em Letras**

**São João del-Rei, Dezembro de 2010**

Este trabalho é dedicado à Michelle Vaz Antunes, minha esposa, e à Ana Gabriela Oliveira Fernandes de Souza, minha filha, que me ajudam a compreender *quem sou*.

## **Agradecimentos**

Agradeço à toda a minha família, que me deu as condições materiais e espirituais para que eu pudesse estudar, desde sempre.

Aos meu avós, que entre o amor e o rigor, nunca deixaram de me ajudar.

À meu pai, cuja mente brilhante me inspirou constantemente nesse universo de livros e letras, de músicas e poesias, de enciclopédias e filmes.

À minha mãe, Maria como todas as mães no ocidente, que me ensinou o amor e a caridade, a importância da verdade e de ser bom.

Agradeço ao meu querido irmão Luiz Francisco, à quem tanto amo e à quem tanto admiro.

Agradeço à minha esposa, Michelle Vaz Antunes, por ter sido o motivo pelo qual voltei a morar às margens do rio del(i)rei e que me conduziu de volta, em expressão tão cara ao budismo, à outra margem do rio: lugar onde não há nem solidão, nem sofrimento.

À minha filha, Ana Gabriela, que me fez sempre superar meus próprios limites. Aninha que nos disse um dia que fora ela mesma quem escolhera seu nome e, respondendo à pergunta quem sou, disse “Eu sou eu”.

À Prof. Dra. Magda Velloso Fernandes de Tolentino, que me concedeu a honra de ser por duas vezes seu orientando. Agradeço por ter acreditado em meu potencial e agradeço a felicidade dos momentos de orientação, de conversas e de aulas.

Agradeço à todos os meus queridos amigos e amigas do Mestrado, pelos momentos maravilhosos na sala de aula e fora dela: Carlos Augusto, Leila Bortulos, Daniela Vieira, Magali de Oliveira, Renata Gonçalves, Joanna da Silva, Carlos Tadeu, Mirian Santos, Joice Ribeiro, Josimery Nogueira, Natália Sperandio, Pauline Freire. Em especial, agradeço à Rafael Senra, por sua amizade e companheirismo com os quais sempre pude contar; à Luis Neves por ter podido compartilhar de suas brilhantes exposições unida à uma maravilhosa humildade; à Helena Carvalho, pelas horas e horas de conversas pelo msn, na distância-presente de nossos tempos.

Agradeço à Capes, por ter me concedido bolsa para concluir meus estudos.

Agradeço a todos os professores do Programa de Mestrado em Letras da UFSJ, cujas aulas e conversas fora da sala de aula me ajudaram a ser um aluno

melhor e a melhorar cada vez mais minhas pesquisas.

Copiando Fernando Pessoa, digo: vocês não sabem como agradeço o fato de vocês existirem!

## RESUMO

Este trabalho consiste em uma leitura de *Stephen Hero*, manuscrito de Joyce que foi publicado pela primeira vez, postumamente, em 1944. Utilizamos também *The workshop of Daedalus* - em virtude de ele possuir material adicional do manuscrito - e as cartas de Joyce no período da elaboração de *Stephen Hero*, de 1904 a 1907, publicadas em *Letters*. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, na qual são discutidas as ideias de identidade narrativa, biografia e autobiografia, romance autobiográfico, escrita de si, epifania e arte. Nosso objetivo consiste na problematização do manuscrito enquanto construção identitária do autor através do seu *outro*, Stephen Daedalus. Questionamos o modo pelo qual a obra pode ser pensada no espaço autobiográfico proposto por Phillippe Lejeune, passando pela ideia de escrita de si para finalmente chegarmos à noção de identidade narrativa, de Paul Ricoeur. Com ela, expandimos a consideração a respeito da identidade narrativa de Joyce, em Stephen, em três direções: a relação entre identidade e mudança, a relação da identidade com a alteridade e a relação da elaboração do manuscrito com a escrita do autor *sobre* ele em suas cartas.

**PALAVRAS-CHAVE:** James Joyce, Paul Ricoeur, identidade narrativa, Stephen Hero, escrita de si, autobiografia.

## ABSTRACT

This work is an attempt at reading *Stephen Hero*, James Joyce's manuscript which was first published posthumously in 1944. I also resort to *The workshop of Dedalus*, on account of the additional material referring to the manuscript, and to Joyce's letters during the period in which he was working on the former, between 1904 and 1907. This is bibliographical research, and in it I bring up questions of narrative identity, biography and autobiography, autobiographic novel, the writing of self, epiphany and art. The objective of the work is the problematization of Joyce's manuscript as an identity construct of the author through his other self, Stephen Dedalus. I question the way in which Joyce's text can be seen inside the autobiographical sphere proposed by Phillipe Lejeune, examining it as a self writing until I come to the idea of narrative identity of Paul Ricoeur. With it I expand the considerations about Joyce's narrative identity in Stephen, in three directions: the relation between identity and change, the relation of identity and otherness and the relation of the elaboration of the manuscript with the comments of the author about it in his own letters.

**Key words:** James Joyce, Paul Ricoeur, narrative identity, Stephen Hero, self writing, autobiography.



Quando alguém lê estas páginas estranhas de alguém morto há muito tempo alguém sente que alguém está de acordo com alguém que certa vez...  
(JOYCE, 2005, p. 48)

When one reads these strange pages of one long gone one feels that one is at one with one who once... (JOYCE, 2002, p. 41).

## SUMÁRIO

<b>Considerações Iniciais</b> .....	11
<b>Capítulo 1 – Um manuscrito em certo sentido autobiográfico</b> .....	16
1.1) Delimitações do espaço autobiográfico.....	17
1.2) Identidade narrativa: introduzindo o conceito.....	28
<b>Capítulo 2) Os outros fora de si: identidade e alteridade</b> .....	38
2.1) Mulheres.....	47
2.2) Família.....	57
<b>Capítulo 3) Arte e vida</b> .....	70
3.1) Identidade narrativa: aprofundando o conceito.....	71
3.2) Tramas entre a Arte e a vida.....	78
3.3) Começo, meio e fim: as cartas.....	86
<b>Considerações Finais</b> .....	99
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	105
<b>Anexos</b> .....	109

## **Considerações Iniciais**

Esta pesquisa surgiu de um sonho. Em 2005, enquanto cursava a faculdade de Psicologia, estudava com igual dedicação as obras de Freud e Jung, costumava anotar os sonhos para analisá-los. Certa noite, sonhei que estava em uma festa, conversando com amigos sobre James Joyce. Quando me sentei para analisar o sonho, descobri que não sabia *quem* era Joyce e então descobri o escritor irlandês do livro *Um retrato do artista quando jovem*<sup>1</sup>.

Em um certo sentido, a análise que nos propomos realizar aqui não se faz muito distante da análise do sonho que lhe deu origem. A identidade narrativa, proposta por Ricoeur, busca trazer resposta à questão *quem*. Se de imediato o personagem Stephen Daedalus – presente em três obras do autor: *Stephen Hero*, *Um retrato do artista quando jovem* e *Ulisses* - impressionou-me, impressiona-me hoje o fato de ter sido este o percurso da realização de um sonho.

Alguns meses após o sonho, tive o privilégio de ser bolsista de iniciação científica pela FAUF/UFSJ, orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dra. Magda Velloso Fernandes de Tolentino, com o projeto de pesquisa intitulado “Irlandesidade em Joyce: memória, (auto)biografia e escritos não ficcionais”. Pesquisa que, por sua vez, me conduziu ao Mestrado com a ideia de estudar o personagem Stephen nas três obras citadas acima.

Na disciplina de Seminários de Pesquisa, o meu grandioso projeto (no sentido de grande) foi avaliado pela Prof.<sup>a</sup> Dra Dylia Lysardo-Dias como um projeto de vida e não como um projeto de mestrado. Avaliação esta talvez não tão distante da verdade se considerarmos que nos últimos cinco anos, me dediquei ao estudo de um sonho. Se este sonho continua ou se será modificado - pelo artífice no centro de nosso inconsciente (o Si-Mesmo de Jung) - é algo que somente o futuro dirá.

Em virtude do espaço de tempo disponível para a conclusão do Mestrado, optei pela delimitação do projeto – grandioso. Ainda estudaria Stephen Dedalus, mas apenas vendo sua primeira aparição em *Stephen Hero*, ainda com a grafia Stephen Daedalus.

Quando pegamos pela primeira vez este livro de James Joyce, sentimos um certo desapontamento com o fato de que o texto é incompleto. O começo se dá em meio a um pensamento e o final apresenta rasuras e páginas faltando. Porque razão tomamos o livro – um manuscrito inacabado – como nosso *corpus*?

---

<sup>1</sup> *A Portrait of the Artist as a Young Man* (JOYCE, 1996).

Porque poucos críticos se debruçaram realmente sobre o conteúdo presente ali: em geral, eles apontam a definição de epifania como *uma súbita manifestação espiritual, seja na vulgaridade da fala ou de um gesto ou uma fase memorável da mente mesmo*<sup>2</sup> (JOYCE, 1989, p. 188) e vão embora direto para a análise de *Um retrato do artista quando jovem*, o livro acabado, completo, publicado anos depois.

Mas temos uma leitura e uma valorização diferente deste manuscrito iniciado pelo autor com apenas vinte e dois anos. O que está presente nas linhas de *Stephen Hero* dá motivo para outras reflexões, para outros questionamentos.

Na edição que utilizamos, vemos logo no prefácio uma carta do autor para Grant Richards, um de seus editores: *Você sugere que eu deva escrever um romance em certo sentido autobiográfico*<sup>3</sup> (JOYCE, 1989, p. 12).

A relação entre estes dois termos, romance e autobiografia, é um dos problemas levantados por nós neste trabalho. Seguimos um caminho teórico que começa com a trilha deixada por Phillippe Lejeune em seu já consagrado trabalho *O pacto autobiográfico* (2008). Em seguida, continuamos a nossa trajetória com o filósofo francês Paul Ricoeur e seu fecundo conceito de identidade narrativa, iniciado em sua obra *Tempo e Narrativa, volume III* (1997) e desenvolvido em *O si mesmo como um outro*<sup>4</sup> (1991).

A nossa dissertação está dividida em três capítulos que seguem a ordem dos problemas para os quais fomos buscando dar uma solução.

No primeiro capítulo, procuramos entender a relação entre autobiografia e romance autobiográfico. Como este último tem sido designado como escrita de si, fomos conduzidos ao segundo questionamento: se um sujeito escreve sobre si, a que si podemos remeter esta escrita? Quem é o si desta escrita, que identidade podemos depreender ao lermos uma obra dita, ainda que em certo sentido, autobiográfica?

Dizemos, em certo sentido autobiográfica, pois Stephen Hero não é uma autobiografia. Ao menos no que pensamos geralmente ao lermos uma

---

<sup>2</sup> A sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself (JOYCE, 1989, p. 188) [Esta e todas as traduções a seguir são de minha autoria, com algumas exceções que serão percebidas pelo leitor pelas referências ao ano de publicação].

<sup>3</sup> You suggest I should write a novel in some sense autobiographical (JOYCE, 1989, p. 12).

<sup>4</sup> As datas entre parênteses se referem à publicação em português e não à primeira publicação de cada um das obras. *Tempo em Narrativa* é anterior à *O si mesmo como um outro*.

autobiografia ou ao pensarmos, com Lejeune, no *pacto autobiográfico*, que instaura um acordo de leitura no qual o autor promete dizer, nas linhas escritas, a verdade sobre a própria vida.

Stephen Hero poderia ser enquadrado na terminologia de Lejeune como um romance autobiográfico escrito em terceira pessoa. Essa definição nos levou à dois livros: *Je est un autre* (1997), de Lejeune e *O si-mesmo como um outro*, de Ricoeur.

Após alguns meses de leitura do *corpus* teórico, descobri que Lejeune – o primeiro autor utilizado – concordava com a concepção de identidade de Ricoeur. Na orelha do livro *O pacto autobiográfico*, podemos ver na contracapa as palavras deste: *Todos os homens que andam na rua são homens-narrativa, é por isso que conseguem parar em pé*. E Ricoeur também foi leitor de Lejeune, como podemos conferir no sexto estudo de *O si mesmo como um outro*<sup>5</sup>.

Com o conceito de identidade narrativa ricoeuriano, podemos ofuscar a distinção estreita entre autobiografia (como um texto portador de uma verdade histórica) e romance (apenas uma verdade imaginada). Contudo, o mais importante para nós é que podemos ofuscar as distinções, na medida certa, entre autor e personagem.

Para não correr o risco de sermos criticados por isso, procuraremos deixar esta questão clara desde já. Sabemos que Joyce não é Stephen Daedalus, um personagem do livro-manuscrito rasurado e fragmentado. Contudo, ao “ofuscar”, queremos desfazer a diferença total entre o personagem e o autor sem propor a identidade total de um com o outro, como na fórmula do princípio de identidade  $A=A$ .

O olhar que temos é o de que, em um período específico da vida do autor (entre 1904 e 1907), Daedalus foi Joyce como um outro, enquanto um outro. Explicaremos em detalhes que a noção de identidade narrativa implica não somente uma dicotomia entre o eu e o outro, mas antes é construída através da dialética identidade-idem, identidade-ipse e identidade-alteridade.

Veremos que a ideia de escrita de si, através da noção de autobiografia, estará sempre ao redor do projeto de Joyce. Na carta de 28 de fevereiro de 1905 a Stanislaus Joyce (JOYCE, 1966, p. 86), já no exílio, ele diz que ter saído de Dublin fez com que ele não ficasse sem material (autobiográfico) para um

---

<sup>5</sup> Conferir *O si mesmo como um outro* (RICOEUR, 1991, p. 189).

segundo trabalho – o que era a opinião de Curran, um de seus amigos.

No segundo capítulo exploraremos o modo de construção da alteridade de Stephen com relação aos outros com o quais tem de lidar. Vamos falar de duas alteridades: a família e a mulher. Junto das marcas no texto, veremos a concepção de alteridade de Ricoeur, mais rica e mais complexa do que é pensado usualmente.

Já no terceiro capítulo, analisaremos as cartas do autor nos três anos em que escreve o manuscrito, especialmente, é claro, as cartas que fazem referência ao seu projeto estético e à *Stephen Hero*. A identidade narrativa, construída através e com o protagonista herói, é indissociável da colocação de Stephen como artista, embora a definição do personagem sobre si seja, por vezes, de dúvida. Ao final, tentaremos pensar nos motivos do abandono do manuscrito e reformulação do projeto estético.

Nos anexos, o leitor encontrará a tradução do *paper* “Drama and Life” (Drama e vida) lido por Joyce na University College, em Dublin em 20 de janeiro de 1900. Traduzimos também a palestra “Isle of Saints and Sages” (Ilha de Santos e Sábios), proferida por Joyce na *Università Popolare*, de Trieste, em 27 de abril de 1907. Encontra-se igualmente nos anexos a canção Turpin Hero, inspiração para o título do manuscrito *Stephen Hero*, e que Joyce, que chegou a flertar com a carreira de tenor, gostava de cantar.

Capítulo I

**Um manuscrito em certo sentido  
autobiográfico**



I. 1.

## **Delimitações do espaço autobiográfico**

O artista, como o Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou acima ou abaixo de sua obra, invisível, refinado fora da existência, indiferente, aparando as unhas. (JOYCE, 1996, p. 245)

The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails. (JOYCE, 1996, p. 245)

À primeira vista, o conceito de autobiografia pode parecer quase evidente. O sentido etimológico (do grego: *auto*, si, próprio; *bio*, vida, *graphein*, escrever) define a autobiografia como a escrita da própria vida, diferindo pela presença de *auto* da biografia – escrita da vida de um terceiro.

Entretanto, essa definição, e oposição à biografia, não é suficiente se quisermos nos aprofundar no campo intitulado por Phillippe Lejeune de *espaço autobiográfico*.

O livro de Lejeune foi muito aclamado pela crítica e é referência até os dias atuais. Em 2008 foi publicado a primeira tradução em português de *O pacto autobiográfico*. O prefácio argumenta sobre a falta que a obra fazia em nossa língua, corroborando o nosso pensamento sobre a importância da obra.

Por outro lado, muitas críticas negativas também foram feitas. Tanto que na edição francesa, de 1996, Lejeune considera certas “armadilhas” que a normatização de um gênero pode provocar, paralisando o pensamento ao invés de dar ensejo a novos desdobramentos e soluções.

A crítica constante à obra de Lejeune foi a normatização, ou seja, a de elaborar um quadro (que realmente foi desenhado pelo autor) em que se poderia ordenar, classificar, incluir ou excluir determinadas obras como a) autobiografia, b) memória, c) romance autobiográfico e assim por diante.

No texto “Autobiographie et histoire littéraire”<sup>6</sup>, Lejeune, consciente da crítica da normatização, define os gêneros como instituições sociais<sup>7</sup> as quais são constantemente reforçadas pelo estudo que, se em um primeiro momento buscava a análise e a descrição, irrompe na cristalização em formas que são repetidas e divulgadas em Universidades, escolas, jornais, revistas ou seja, por instituições sociais.

Duas ilusões podem advir com a institucionalização dos gêneros literários: a ilusão de eternidade e a ilusão do nascimento. As duas ilusões são antinômicas, na medida em que na primeira há a ideia de que o gênero em questão sempre tenha existido, enquanto no outro há o nascimento do gênero de um só golpe por um autor de gênio.

A ilusão da eternidade, para o autor, é mais grave do que a de nascimento:

---

<sup>6</sup> Este texto não se encontra na edição em português de 2008, mas está no *Le pacte autobiographique* (LEJEUNE, 1996).

<sup>7</sup> les genres sont des institutions sociales (LEJEUNE, 1996, p. 311)

Acredito simplesmente que é difícil pensar o passado. Que nem tudo sempre existiu. Que certos elementos formalmente idênticos podem ter tido funções diferentes. Que as relações com o tempo, a identidade, o grupo, a escrita variam. E que os fatores que explicam as mudanças são múltiplos. (LEJEUNE, 2008, p. 84-85).

Os que entendem a eternidade do gênero literário argumentarão que este gênero sempre existiu desde a Antiguidade, passando pela Idade Média até a modernidade, sem modificações significativas que lhe retirem o que lhe é essencial.

Lejeune, no texto “Autobiographie et histoire littéraire”, descreve em nota de rodapé o projeto levado a cabo por G. Misch em oito volumes intitulado *Geschichte der Autobiographie*, em língua inglesa traduzido como *A history of Autobiography in Antiquity*. Segundo ele, o objetivo de Misch era *realizar o projeto concebido por volta de 1790 por Herder e Goethe: levantar um corpus de todos os textos autobiográficos escritos em todos os tempos e em todos os países, para mostrar a progressiva liberação da humanidade*<sup>8</sup> (LEJEUNE, 1996, p. 314).

Para o autor do “pacto autobiográfico”, este projeto não apresenta pertinência histórica, ou seja, representa uma perspectiva mitológica infundada, uma ideologia que busca encontrar sob uma definição vaga – contar sua vida – uma unidade em obras completamente dessemelhantes, distantes tanto temporalmente quanto culturalmente.

A ilusão de nascimento, por outro lado, é mais tentadora, na opinião de Lejeune, pelo menos no que diz respeito à história literária francesa, onde *Rousseau estabeleceu um tipo de modelo que há muito tempo obcecou os autobiógrafos*<sup>9</sup> (LEJEUNE, 1996, p. 317). O modelo a que Lejeune se refere é o que surgiu com a publicação e influência da obra de Rousseau, *Confessions*. Em português, *Confissões*.

Para os críticos que compartilham desta ilusão, o fato de haver alguém que dá origem a um novo gênero permite a divisão do que estava antes do ponto de origem e do que procede da origem, de modo que o modelo se transforma em um “divisor de águas”, entre antes e depois.

Lejeune faz certas concessões à ilusão do nascimento, o qual são

---

<sup>8</sup> réaliser le projet conçu vers 1790 par Herder et Goethe: rassembler un corpus de tous les textes autobiographiques écrits dans tous les temps et tous les pays, pour montrer la progressive libération de la personne humaine. (LEJEUNE, 1996, p. 314)

<sup>9</sup> Rousseau a établi une sorte de modèle qui a longtemps obsédé les autobiographes. (LEJEUNE, 1996, p. 317).

explicadas logicamente com o argumento de que o texto que dá origem à um novo gênero denota traços que serão reencontrados posteriormente em outros textos.

O objetivo da obra mais famosa de Lejeune – *O pacto autobiográfico* – é o seguinte: *procura-se o invariante em um domínio onde ele historicamente existia ou onde ele funcionou como elemento pertinente; e as definições que são dadas são apresentadas lucidamente tendo por base uma época determinada*<sup>10</sup> (LEJEUNE, 1996, p. 318).

Mais a frente do texto, ele continua: *O trabalho da teoria não é, portanto, o de construir uma classificação dos gêneros, mas de descobrir as leis de funcionamento dos sistemas históricos dos gêneros*<sup>11</sup> (LEJEUNE, 1996, 329).

Tais ressalvas são, portanto, o questionamento do autor diante das críticas que sua teorização sofreu; especificamente no que diz respeito ao problema da normatização, ou seja, a partir de uma definição precisa corre-se o risco de excluir cegamente o que está alheio à definição, até chegar-se ao absurdo de a crítica literária dizer o que a obra deve ou não ter para ser enquadrada no gênero.

Questionar os limites temporais – ilusão do nascimento e ilusão de eternidade – e questionar a normatização excessiva, nos ajudará a pensar os problemas teóricos da autobiografia, da relação desta com o romance autobiográfico até chegarmos à definição mais recente de escrita-de-si.

A definição de autobiografia de Lejeune é: *narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade* (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Com esta definição em mãos, podemos fazer a distinção - pela presença ou ausência de certos traços - de gêneros vizinhos os quais são todos incluídos na ideia de espaço autobiográfico: memória, biografia, romance pessoal, poema autobiográfico, diário e auto-retrato.

À memória falta a predominância da narrativa sobre a história da personalidade; à biografia, falta a perspectiva da narração retrospectiva; ao romance pessoal, a identidade narrador-autor-personagem (que não está claramente proposta na definição, mas de que trataremos a seguir); ao poema

---

<sup>10</sup> on cherche l'invariant dans un domaine où il a historiquement existé et où il a fonctionné comme élément pertinent; et les définitions que l'on donne sont présentées lucidement comme n'ayant d'emploi qu'à une époque déterminée (LEJEUNE, 1996, p. 318).

<sup>11</sup> Le travail de la théorie n'est donc pas de construire un classement des genres, mais de découvrir les lois de fonctionnement des systèmes historique des genres. (LEJEUNE, 1996, 329).

autobiográfico, falta a narrativa em prosa; ao diário, a perspectiva retrospectiva e finalmente, ao auto-retrato, a narrativa e a perspectiva retrospectiva.

À definição de autobiografia dada anteriormente, Lejeune acrescenta a posição do narrador: *identidade do narrador e do personagem principal* (LEJEUNE, 2008, p. 14).

A identidade do narrador e do personagem principal apresenta-se clara quando a narração é feita na primeira pessoa. O narrador em segunda ou em terceira pessoa coloca a dúvida sobre a possibilidade de estabelecimento desta identidade.

Com relação à narração em terceira pessoa, Lejeune diz que: *Esta identidade é estabelecida indiretamente, mas sem nenhuma ambiguidade, pela dupla equação: autor = narrador, e autor = personagem, de onde deduz-se que narrador = personagem mesmo se o narrador permanece implícito*<sup>12</sup> (LEJEUNE, 1996, p. 16).

Existem autobiografias que foram escritas em parte ou totalmente em terceira pessoa. O efeito de sentido retirado de tal procedimento - principalmente se corresponder à totalidade da narrativa - além da estranheza no tratamento do eu como outro, pode ser de orgulho ou de extrema humildade.

De acordo com Lejeune, o orgulho pode ser encontrado na autobiografia em terceira pessoa de Júlio César e em determinados textos do General de Gaulle, enquanto a extrema humildade é vista nas autobiografias de santas, que rebaixam a importância de seu eu em face de Deus.

Encontramos também a escrita em terceira pessoa em certos gêneros menores e relacionados ao processo de edição, como o breve currículo que o autor escreve para ser colocado em seu livro ou mesmo certos prefácios.

*Stephen Hero* é, em geral, classificado como sendo um texto autobiográfico. Em diversos livros e artigos, encontramos a inserção dos termos autobiográfico ou romance autobiográfico incluídos na definição ou descrição.

Richard Ellmann, o escritor da biografia considerada por muitos como a definitiva sobre James Joyce, define *Stephen Hero* - no segundo volume editado por ele das cartas de Joyce, *Letters* - como um romance autobiográfico, no trecho a seguir, quando descreve o título em suas referências culturais e com relação a

---

<sup>12</sup> Cette identité...est établie indirectement, mais sans aucune ambiguïté, par la double équation: auteur=narrateur, et auteur=personnage, d'où l'on déduit que narrateur=personnage même si le narrateur reste implicite (LEJEUNE, 1996, p. 16).

si mesmo: o título de seu romance autobiográfico impôs o problema da reconciliação de duas atitudes persistentes sobre si mesmo. Ele nomeou o romance *Stephen Hero* em uma alusão irônica<sup>13</sup> (JOYCE, 1966, Xliv).

Por outro lado, o irmão de Joyce, Stanislaus Joyce, em sua autobiografia *My brother's keeper* acredita que tanto *Stephen Hero* quanto *Um retrato do artista quando jovem* não sejam trabalhos autobiográficos: Mas Um retrato do artista não é uma autobiografia; é uma criação artística. Como ajudei na sua reformulação, posso afirmar isso sem hesitação<sup>14</sup> (JOYCE, 2003, p. 17).

Ora, temos então três perspectivas, senão de todo contrárias, ao menos relativamente divergentes quanto a uma definição positiva ou negativa sobre *Stephen Hero*.

James Joyce diz que estava escrevendo uma obra em certo sentido autobiográfico (JOYCE, 1966, p. 12), seu irmão – que acompanhou todo o processo de criação, desde a ideia inicial até o abandono para a escrita de *Um retrato* – diz que o texto é uma criação artística e não uma simples autobiografia. Richard Ellmann, o escritor da biografia de mil páginas de Joyce e editor dos volumes II e III de suas cartas, considera *Stephen Hero* um romance autobiográfico.

Começamos pela resposta negativa de Stanislaus Joyce. Pouco depois do trecho citado acima, diz ele que o modelo para *Stephen Daedalus*, o herói do título, era o próprio autor: o personagem *Stephen* nos dois manuscritos do romance seguiu seu próprio desenvolvimento de perto, sendo seu próprio modelo, e escolhendo muitos incidentes de sua própria experiência, mas ele transformou e inventou muitos outros<sup>15</sup> (JOYCE, 2003, p. 17).

Portanto, ele considera *Stephen Hero* e *Um retrato do artista quando jovem* como romances. A ideia inicial de Joyce era a de seguir de perto o desenvolvimento de um sujeito, em suas relações familiares e suas idiossincrasias. Para Stanislaus<sup>16</sup>, não importava que o modelo deste sujeito fosse

---

<sup>13</sup> The title of his autobiographical novel imposed the problem of reconciling two persistent attitudes towards himself. He had named it *Stephen Hero* in ironic allusion (JOYCE, 1966, Xliv).

<sup>14</sup> But *A Portrait of the Artist* is not an autobiography; it is an artistic creation. As I had something to say to its reshaping, I can affirm this without hesitation (JOYCE, 2003, p. 17).

<sup>15</sup> The character of Stephen in both drafts of the novel he has followed his own development closely, been his own model, and chosen to use many incidents from his own experience, but he has transformed and invented many others (JOYCE, 2003, p. 17).

<sup>16</sup> Apesar deste trecho da biografia de Stanislaus, veremos, também no terceiro capítulo que no diário do irmão de Joyce, ele se refere ao projeto de James como um projeto completamente autobiográfico.

o próprio autor, ou seja, embora muitos eventos relatados nestes dois textos possam ter realmente acontecido, o simples fato de terem acontecido na realidade não confirma a autobiografia, pois, da passagem da experiência ao texto há a criação artística.

Richard Ellmann fica a meio termo entre a autobiografia e a ficção ao colocar *Stephen Hero* como um romance autobiográfico. O próprio autor também segue nessa direção: é um romance, mas somente em certo sentido ele pode ser considerado autobiográfico.

O problema aqui não é de vocabulário, do uso de uma palavra ou outra, mas sim de definição do que é autobiografia e do que é romance autobiográfico. Pois, em verdade, apesar das diferentes compreensões de Joyce, de Stanislaus e de Ellmann, há uma linha de pensamento em que todos eles concordam: *Stephen Hero* não é uma autobiografia, ao menos no significado comum do termo e também da definição de Lejeune, quando um sujeito qualquer senta-se e escreve sobre a sua própria vida, tendo em mente a intenção de relatar os eventos que lhe aconteceram no passado.

As diferenças entre *Stephen Hero* e as autobiografias “mais comuns” são grandes. Em primeiro lugar, a maior parte das autobiografias são escritas em primeira pessoa - como aponta Lejeune - e têm a identidade autor, narrador e personagem assegurada. Além disso, as autobiografias possuem o *pacto autobiográfico* no prefácio ou em elementos paratextuais. O pacto, de acordo com Lejeune, se apresenta mais elementar para assegurar a autobiografia do que seus elementos formais.

O pacto autobiográfico é, para Lejeune, a afirmação da identidade autor-narrador-personagem, marcando na capa da obra o *nome* do autor: *As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar sua assinatura* (LEJEUNE, 2008, p. 26).

E na sequência do livro de Lejeune, lemos também a relação entre a semelhança do autor e do personagem, em autobiografias em que há o pacto e em textos de ficção:

Uma ficção autobiográfica pode ser “exata” - o personagem se parece com o autor – e uma biografia pode ser “inexata” - o personagem apresentado difere do autor. Essas são questões de fato (...) que não influem nas questões de *direito*, ou seja, no tipo de contrato estabelecido entre o autor e o leitor (LEJEUNE, 2008, p. 26).



O manuscrito - alvo do nosso estudo - por ter sido publicado postumamente e ser fragmentário, não poderia apresentar o *pacto* através de um contrato entre autor e leitor na capa ou na edição final em um prefácio.

Porém, nos elementos paratextuais, podemos ver de que forma Joyce cogitava escrever e publicar sua obra, qual era o projeto do manuscrito que se tornaria livro. Em suas cartas, relatos de terceiros e na relação entre o nome do personagem e nome do autor, podemos perceber algumas indicações.

Em nenhum momento, Joyce nomeou seu personagem principal, seu herói, com o seu próprio nome. A não ser por uma breve ideia de mudar Stephen Daedalus para Daly<sup>17</sup> – quando abandonou o projeto de *Stephen Hero* – o nome de seu herói permaneceu o mesmo, exceto por uma simples modificação: de Daedalus ele passa a ser grafado como Dedalus, no *Retrato* e no *Ulisses*.

O nome próprio de Joyce não aparece em momento algum em seu texto, mesmo se levarmos em consideração que o modelo para Daedalus seja o próprio autor. Entretanto, a situação toma outra configuração quando vemos que Joyce assinou alguns de seus textos iniciais com o pseudônimo Stephen Daedalus.

Assim, em carta publicada no volume 2 de *Letters*, de 13 de agosto de 1904, ele escreve a Nora Barnacle: *Minha querida Nora. Você vai encontrar um conto meu ('Stephen Daedalus') que pode te interessar*<sup>18</sup> (JOYCE, 1966, p. 46).

Ele se refere à edição do mesmo dia do jornal *Irish Homestead*, em cujas páginas os leitores encontravam o conto “The Sisters”, (As Irmãs), que seria publicado em 1914 na coletânea *Dublinenses* como o primeiro conto, já modificado e reescrito.

Joyce também assinou cartas para alguns de seus amigos em 1904 como Stephen Daedalus. Em 1905, os contos “An encounter” (“Um encontro”) e “Araby” (“Arábia”) foram publicados no mesmo jornal e continham igual assinatura.

Daedalus é uma assinatura para Joyce e o narrador em terceira pessoa também é Joyce. Embora indiretamente, pode-se estabelecer a fórmula de identidade: narrador (3º pessoa) = personagem (Joyce como Daedalus) = autor (Daedalus como Joyce, Daedalus como pseudônimo em contos e cartas).

A ideia central do espaço autobiográfico, que define todas as arestas dos

---

<sup>17</sup> Conferir a biografia de Ellmann, *James Joyce*, página 332.

<sup>18</sup> My dear Nora You will find a sketch in this by me ('Stephen Daedalus') which may interest you (JOYCE, 1966, p. 46).

textos vizinhos (memória, biografia, poema e romance autobiográficos), é a autobiografia. Nas teorias de Lejeune, podemos ir mais longe ainda, vendo que o que centraliza, o que lhe dá consistência e peso, é o pacto autobiográfico.

Entretanto, a partir da década de 1980, o pacto começa a sair de cena como papel principal para a entrada de outros termos. No texto comemorativo dos vinte e cinco anos de publicação do *Pacto Autobiográfico*, “O Pacto Autobiográfico, 25 anos depois”, Lejeune descreve as modificações históricas da área de estudos biográficos e autobiográficos, quando o termo autobiografia foi sucessivamente sendo substituído por outras terminologias, como “relatos de vida” e “escritas de si”:

No início dos anos de 1980, e até hoje, outras expressões, como “escritas do eu” ou “escritas de si”, surgiram com uma função um pouco diferente (...) Tratava-se, dessa vez, de ampliar o campo, incluindo a “verdadeira” literatura, isto é, a ficção, fazendo do pacto de verdade uma especificação secundária (LEJEUNE, 2008, p. 82).

É importante frisar que, no olhar do teórico, a renomeação permitia colocar lado a lado a ficção – romances e poemas autobiográficos – e autobiografias.

Afinal, o nosso *corpus* não era visto por seu autor como uma autobiografia e, nesse sentido, o objetivo do autor não era relatar suas experiências pessoais como quem o faz ao final da vida a um público já interessado em sua história. Seu objetivo era literário, tanto quanto em busca do literário, do esteticamente válido.

Por este motivo, o termo “escrita de si” se encaixa em nossa análise com um duplo significado: expandir definições excessivamente normativas por um lado e, por outro, entender que na escrita de si, o autor se volta a si. E, assim, podemos pegar claramente a ideia de que ao escrever, escreve-se com relação à identidade do escritor.

Dizendo em outras palavras, Joyce, aos vinte e dois anos, decide sentar-se para escrever um romance. A característica mais relevante deste romance é a de ser um romance autobiográfico, em certo sentido.

A ressalva “em certo sentido”, elucida a questão de verdade do acontecido. Pode ser que o passado corresponda à uma cópia representativa fiel do que aconteceu (na perspectiva de quem lembra, o autor) mas o passado pode ter sido remodelado, re-escrito, refeito com o uso da imaginação ou talvez a imaginação

tenha preenchido os buracos e lacunas da memória ou da narrativa.

Quando Joyce decide sentar-se para escrever sobre seu herói Stephen, pseudônimo de si mesmo, ele escreve, em certo sentido, sobre si mesmo. Escrever sobre si só é possível tendo-se em vista a sua própria identidade. E é este conceito que estudaremos agora.

1.2.

## **Identidade narrativa: introduzindo o conceito**

Para entendermos o posicionamento filosófico de Paul Ricoeur a respeito da noção de identidade narrativa, precisamos ter em mente duas posições filosóficas que se opõem ao longo da história da filosofia. De um lado, as reflexões de René Descartes e de outro, os pensamentos de Nietzsche. Apenas após estudarmos cada uma destas duas perspectivas da filosofia do *Cogito* é que poderemos compreender melhor a concepção de Ricoeur.

### **O Cogito**

É muito famosa a passagem da obra de Descartes - *penso, logo existo* (*Cogito, ergo sum*), que se encontra no *Discurso sobre o Método* e nas *Meditações*. Mas menos conhecida é a passagem imediatamente anterior do texto e ainda menos conhecido é o pensamento que dá origem à frase que o tornou célebre.

Observei que, enquanto pretendia assim considerar tudo como falso, era forçoso que eu, ao pensar, fosse alguma coisa. Notei, então, que a verdade *penso, logo existo* era tão sólida e tão certa que nem mesmo as mais extravagantes suposições dos céticos poderiam abalá-la. E, assim julgando, concluí que não deveria ter escrúpulo em aceitá-la como o primeiro princípio da filosofia que buscava (DESCARTES, 1959, p. 44).

A passagem acima deixa entrever que a busca de Descartes por princípios filosóficos, que fossem certos, seguros e claros começa pelo questionamento de todas as coisas. Sua dúvida é hiperbólica e chega a descrer da existência real de seu corpo, já que em sonho ele tem pensamentos e sentimentos semelhantes aos que tem em estado de vigília.

A dúvida hiperbólica cartesiana supõe a existência de um gênio embusteiro, contrário em tudo à existência de Deus. Ou seja, este gênio embusteiro – suposto e hipotético – faria com que ele, o pensador, se equivocasse quanto às coisas mais simples, quanto às verdades mais evidentes como seu próprio corpo.

De acordo com Ricoeur, o *Cogito* cartesiano apenas toma seu real e efetivo sentido por sua pretensão de fundação extrema, que é paralela – justamente – à existência do gênio embusteiro que gera a dúvida. Sem a dúvida sobre todas as coisas, as afirmações dos dois livros supracitados perdem o seu real sentido.

A primeira verdade da filosofia cartesiana, transposta acima, *penso, logo*

*existo*, é importante para nossas considerações nesta dissertação na medida em que ela dá origem a toda uma linha de pensamento filosófico sobre a identidade.

Podemos questionar o *Cogito*, perguntando: se a comprovação da existência se dá pelo pensar, quem é aquele que pensa e o que ele pensa?

O sujeito cartesiano não é um sujeito histórico. Apesar de notarmos na introdução do *Discurso sobre o Método*, uma ligação com a história autobiográfica de seu autor, nas *Meditações* estes traços de um sujeito real, – que se autobiografa, perdem-se de todo. O sujeito do pensar é antes o sujeito do conhecimento, da filosofia, independente de qualquer relação com sua história pessoal. É um sujeito, portanto, a-histórico e principalmente destituído de corpo. É um sujeito que pensa.

Entretanto, embora na ordem cronológica das proposições de Descartes, esta seja a primeira verdade, na sequência nota-se que – por uma questão de lógica – a primeira verdade assegura a existência do sujeito, mas não livra o sujeito do questionamento sobre o que está fora de si. Ou seja, toda a realidade externa pode continuar sendo um truque do embusteiro que tenta enganá-lo.

Antes portanto, e acima da primeira verdade, coloca-se a verdade da existência de Deus, que não permite que a realidade inteira seja tecida pelas enganações de um gênio do mal. Na história posterior da filosofia, as contribuições de Descartes foram incorporadas no que diz respeito à importância do pensar e da subjetividade deste pensar, mas foram criticadas principalmente com relação à certeza da existência de Deus. Ou seja, para os filósofos idealistas alemães, a comprovação da existência de Deus é uma verdade tão subjetiva quanto a certeza da existência que o sujeito tem de si.

### **Anti-Cogito**

O Anti-Cogito ou o Cogito partido, como o chama Ricoeur, é uma tradição que não é tão contínua quanto a tradição do Cogito que vai de Descartes aos idealistas alemães. Seu principal expoente é Nietzsche, cujos escritos fragmentários do mesmo período de seu livro *O nascimento da tragédia* constituem a base para a compreensão desta forma de pensar.

O objetivo de Ricoeur, ao falar sobre Nietzsche, em *O si mesmo como um outro* é, em suas próprias palavras: *mostrar no anti-Cogito de Nietzsche não o*

*inverso do Cogito cartesiano mas a destruição da própria questão à qual considera-se que o Cogito traga uma resposta absoluta* (RICOEUR, 1991, p. 26).

Expliquemos melhor: a crítica de Nietzsche ao Cogito cartesiano, nestes fragmentos, não é direta, embora as questões radicais que coloque derrubem a estrutura sobre a qual estavam fundadas as verdades encontradas por Descartes.

A crítica mais fundamental é sobre a linguagem. Para Nietzsche, a linguagem filosófica procurava esconder que sua origem estava enraizada nas figuras de linguagem como a metáfora, a sinédoque, a metonímia. É na linguagem que se coloca a dúvida, a questão sobre verdade e mentira, mais radical que a dúvida cartesiana entre o sonho e a vigília provocada pelo suposto gênio maligno.

Deste modo, cai-se em um paradoxo semelhante ao círculo hermenêutico: se toda linguagem é inelutavelmente figurativa, retórica, o próprio discurso de Nietzsche – que diz tudo isso a respeito da linguagem – pode ser tomado também como figurativo, mentiroso ou falso: *A linguagem do mentiroso não tem também por referência uma linguagem não-falsa, porque a linguagem é, como tal, oriunda de tais substituições e inversões* (RICOEUR, 1991, p. 24).

Toda argumentação que liga a dúvida hiperbólica à lógica do *Cogito, ergo sum* é para Nietzsche sintoma de um vício de pensamento que consiste em ligar um agente para cada ação. Com isso, não há signo de verdade na proposição cartesiana. Apenas uma forma de pensar que procura ligar em cadeia, criando uma causa no que, em verdade, é efeito de um outro efeito.

Mas o mais importante, que mais nos interessa aqui nesta dissertação, é a relação do Anti-Cogito com a questão identitária:

Nietzsche não diz dogmaticamente – embora aconteça que também o faça – que o sujeito é multiplicidade; ele *tenta* essa ideia; joga, por assim dizer, com a ideia de uma multiplicidade de sujeitos lutando entre eles, como tantas “células” em rebelião contra a instância dirigente (RICOEUR, 1991, p. 27).

No que Descartes vê e concebe sua primeira verdade filosófica, o *Cogito*, há apenas um vício de pensamento, que é constituído em uma linguagem - que procura ser filosófica – que no fundo não prescinde de sua origem figurativa, retórica.

Mas o que rompe com a lógica do *Cogito*, e conduz Ricoeur a ver nestes

fragmentos de Nietzsche o Anti-Cogito, é a ideia de um eu fragmentado, de um eu que não corresponde à realidade.

Observando o que acontece, fenomenologicamente, Nietzsche se dá conta de que a linguagem além de tudo simplifica, generaliza o real: o que existe, no fundo, não é um eu que é articulado em existência através de seu pensamento; o que existe é uma série ininterrupta e em constante mutação de sensações, percepções, apercepções, pensamentos, sentimentos etc.

Relacionar todos estes fatores a um eu suposto é querer simplificar o real, submetê-lo de forma equivocada à centralidade de um eu que é, antes, um efeito da corrente dessa constante mutação.

### **Identidade narrativa**

No pequeno texto em que introduz a noção de identidade narrativa<sup>19</sup>, Ricoeur a descreve como uma categoria da prática, querendo dizer com isso, em primeiro lugar, que não estamos defronte com um termo teórico ou abstrato. O que está por baixo desta elaboração é possibilitar o pensamento de questões práticas, da vida, que valem tanto para a identidade de um indivíduo como para a identidade de uma comunidade, e que podem ser válidas, é claro, para pensarmos nossa própria identidade.

Se observarmos uma ação qualquer, essa ação terá um agente, cuja identidade podemos questionar colocando a pergunta *quem*. Possivelmente, ouviremos como resposta o nome próprio de quem foi responsável (imputável) pelo ato. Porém, o nome próprio da resposta, dito ou escrito, não aprofunda a questão.

Dizemos que foi James Joyce quem escreveu *Stephen Hero*. Mas *quem* é este autor? *Quem* é este agente? Para irmos mais longe na resposta temos que tecer uma narrativa. Nas palavras de Ricoeur, neste pequeno texto: *Responder à questão 'quem?', como o dissera energeticamente Hannah Arendt, é contar a história de uma vida. A história narrada diz o quem da ação. A identidade do quem é apenas, portanto, uma identidade narrativa (RICOEUR, 1997, p. 424)*

O autor de *Tempo e Narrativa* traçou um longo percurso, publicado em 3 volumes, sobre as relações entre o tempo e narratividade, estudando tanto a

---

<sup>19</sup> Apêndice no terceiro volume de *Tempo e Narrativa* (RICOEUR, 1997).



narrativa literária quanto a narrativa histórica. A noção de identidade narrativa, introduzida após o longo percurso de indagação, ocasiona uma perspectiva segundo a qual podemos unir história e ficção.

Podemos ver claramente que os fatos que constituem o passado de um indivíduo ou de uma coletividade são passados, tomando aqui o sentido de algo que ficou e permaneceu para trás, ou ficou irremediavelmente de lado, e esses fatos não podem ser revividos.

Por exemplo, a cidade de Dublin na Irlanda, em 1900, nunca mais poderá ser experienciada nos elementos que a constituíram e a fizeram experimentável para Joyce. As pessoas, os prédios, os jeitos de falar, os paradigmas e crenças, tudo isso ficou para trás e não pode mais ser vivido, tocado, sentido, ouvido e visto como para aqueles que lá estavam.

Para a história como disciplina acadêmica, resta a narrativa para recuperar este passado, contando uma “história” do que passou, trazendo-o novamente à tona com o instrumento da narrativa. Ainda que sejam pesquisados documentos e objetos arqueológicos, relatos orais ou outras fontes, em última instância, a perspectiva de quem reconstrói a narrativa apresentará marcas da subjetividade do narrador e não poderá prescindir da narrativa.

Nas palavras de Ricoeur, *Em Tempo e narrativa III, eu mesmo me arrisquei a dizer que a forma de narrativa que pretende ser mais neutra a esse respeito, a saber, a narrativa historiográfica, não atinge nunca o grau zero da estimação* (RICOEUR, 1991, p. 194).

A ficção, por sua vez, fazendo uso de princípios estéticos, recupera, recria, reconstrói ou mesmo cria mundos que se assemelham a este mundo, cruzando a história enquanto disciplina justamente no ponto de sua narratividade.

No apêndice de *Tempo e Narrativa*, Ricoeur introduziu a noção de identidade narrativa. Este conceito foi retomado e expandido em *O si mesmo como um outro* nos estudos cinco e seis.

Neste livro, encontramos dez estudos<sup>20</sup> sobre a identidade. Cada um deles se relaciona com uma forma de responder à pergunta *quem*. Assim, temos quatro formas: *Quem fala? Quem age? Quem é descrito? Quem é o sujeito moral de imputação?* (RICOEUR, 1991, p. 28). As quatro formas, por sua vez, são

---

<sup>20</sup> Os estudos podem ser lidos de forma independente. Por isso, a autor prefere falar de estudos ao invés de capítulos.

elaboradas discursivamente através do descrever, do narrar, do prescrever.

Seguindo a linha de pensamento de Ricoeur, podemos dizer que existem duas dialéticas que se entrecruzam: de um lado a identidade em relação a permanência (identidade-*idem*) ou a mudança (identidade-*ipse*) e, de outro, a relação entre a identidade-*ipse* e a alteridade.

Na citação a seguir, de *Tempo e Narrativa, III*, Ricoeur resume seu ponto de vista:

Sem o auxílio da narração, o problema da identidade pessoal está, com efeito, fadado a uma antinomia sem solução: ou se coloca um sujeito idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados, ou se considera, na esteira de Hume ou de Nietzsche, que esse sujeito idêntico é somente uma ilusão substancialista, cuja eliminação só revela um puro diverso de cognições, de emoções e de volições (RICOEUR, 1997, p. 424)

A etimologia de identidade e idêntico é a mesma: de acordo com o dicionário eletrônico Houaiss, a palavra identidade surge do latim *identitas* com Marciano Capela (425 d. C). Este vocábulo, por sua vez, é derivado de *idem*, 'o mesmo'.

Por outro lado, temos a inscrição no Templo de Delfos que era repetida por Sócrates, *Γνῶθι σεαυτόν*, e que foi traduzida para o latim como *Nosce te ipsum*, "Conheça-te a ti mesmo". *Ipsum* é uma declinação, tanto no nominativo quanto no acusativo no gênero neutro, de *ipse*, cujo significado, assim como *idem*, é o mesmo, o próprio.

Ricoeur retomará estas duas palavras latinas para desenvolver seu pensamento. Identidade-*idem* será relacionada à fixidez, à permanência, à mesmidade. Identidade-*ipse* será relacionada à mudança e cambiância. Teremos ocasião no terceiro capítulo de dizer em quais situações as duas identidades se recobrem e em quais situações elas se distinguem.

O conceito de identidade narrativa busca trazer, portanto, uma resposta à dicotomia entre o Cogito e o Anti-Cogito, à dialética entre a identidade-*idem* e a identidade-*ipse*. Como categoria prática, a identidade narrativa pressupõe a corporeidade, o corpo do sujeito que, embora seja afetado por mudanças lentas e graduais, permanece no tempo assim como o nome próprio.

Contudo, a mesmidade constantemente parece sofrer o perigo de ser perdida na fragmentação e na mudança. A chave para entendermos a correlação entre mudar e permanecer, ser idêntico e transformar-se é a *construção da intriga*

(mythos).

Em geral, pensamos em mito como mitologia. Entretanto, como esclarece Ricoeur, em sua leitura de *A Poética*, de Aristóteles, a significação da palavra grega *mythos* é mais ampla. Designa o rearranjo de fatos dispersos em sequência temporal. Ricoeur traduzirá como intriga ou como fábula: *O tecer da intriga foi definido, no plano mais formal, como um dinamismo integrador, que tira uma história una e completa de diversos incidentes, ou seja, transforma esse diverso em uma história una e completa* (RICOEUR, 1995, p.16).

Se pegarmos uma narrativa qualquer, os eventos em volta de um personagem permitem – ao autor – tecer a identidade narrativa do personagem em que este, apesar das modificações na trama, continua identificável. Há continuidade, como aquele personagem e não outro, no ponto de encontro entre a sua permanência e mudança, na dialética que a própria narrativa sustenta.

Para Ricoeur, a literatura funciona como um laboratório para a ética, como um palco em que pudéssemos entrar, encenar e sair, retornando à realidade com os elementos testados laboratorialmente no tablado da imaginação. Não havendo separação rígida entre vida e arte<sup>21</sup>, entre a ética de todos nós e a literatura.

Nas palavras do autor: *a literatura mostra-se consistir num vasto laboratório para as experiências de pensamento onde são postas à prova da narrativa os recursos da variação da identidade narrativa* (RICOEUR, 1991, p. 176).

O título *O si mesmo como um outro* sugere um pensamento interessante entre o eu e o si. O eu, em sua reflexividade como si, pode se ver como *um outro*, enquanto um outro. E é neste ponto que reencontramos nosso *corpus*, como uma escrita de si, como uma narrativa que articula a identidade do autor, em suas transformações ao longo da trama centralizadas pelo *outro eu*, o personagem Daedalus.

A narrativa em terceira pessoa também vem a corroborar nossa tese: Daedalus é Joyce como outro, o outro que permite a reflexividade do eu a si. Ou seja, há certo jogo e imbricação entre Daedalus como autor de cartas e contos e Joyce como personagem em Daedalus, para que se faça possível dar uma resposta à questão *quem*.

O projeto literário de Joyce, entre os anos de 1904 e 1907, ia além da escrita de *Stephen Hero*. O processo de escrita do manuscrito se dá em anos de

---

<sup>21</sup> A questão da relação entre vida e obra será pensada ao final do terceiro capítulo.

mudança para o autor. Através das cartas do período, analisaremos o modo como o autor pensava a sua obra e as dificuldades que enfrentou para escrevê-la.

Poucos meses após começar a escrever as aventuras de seu herói, no mesmo dia em que completou vinte e dois anos – em 22 de fevereiro 1904 – ele conhece a companheira de toda a vida, Nora Barnacle. A data do primeiro encontro ficou marcada posteriormente como o Bloomsday, dia 16 de junho, o dia de Bloom, personagem de *Ulisses*, o livro que o consagra e em que Stephen Daedalus (sem o a, como Dedalus) é também central na narrativa.

Em outubro, o casal Joyce e Nora se auto-exila, deixando para trás a Ilha de Santos e Sábios. Viverão, entre 1904 e 1907, sucessivamente em Pola, Trieste e Roma, e depois de Roma, Trieste de novo.

Em meio à escrita de *Stephen Hero*, Joyce completa *Chamber Music* – um livro de poemas – e todos os quinze contos, que aparecem em jornais e depois na coletânea *Dublinenses*, cuja história problemática de publicação encheria uma tese.

Em 1907, três anos após começar a escrever o romance em certo sentido autobiográfico, Joyce o abandona e aparentemente o queima<sup>22</sup>. A publicação do que restou se dará somente 37 anos depois, em 1944, tendo passado três anos da morte do autor.

Em edições que tivemos a oportunidade de ver, na contracapa ou na orelha, encontramos a relação entre *Stephen Hero* e *Um retrato do artista* como se o primeiro fosse uma preparação para o segundo, como se a leitura do primeiro fosse justificada pelo sucesso e beleza do segundo.

Ao procurar responder à questão da biografia e da autobiografia, nos deparamos com o quadro desenhado por Lejeune, que distingue nos elementos formais os diversos gêneros circunvizinhos da escrita de si, tendo por ponto de apoio central a noção de pacto autobiográfico. O que o pacto exclui é a verdadeira literatura que, como Lejeune aponta, pode ser mais verdadeira que uma autobiografia em que o autor procura honrar sua assinatura.

Nas palavras escritas por Joyce, entre rasuras e anotações nas bordas, encontramos a identidade na relação com o outro e na relação do personagem consigo, em pensamentos nos quais podemos entrever (em terceira pessoa) seu

---

<sup>22</sup> Não há certeza sobre o fato de Joyce ter queimado. No que restou não há rastro de que tenha sido queimado.

modo de encarar a vida, de enfrentar o que se lhe apresenta, de se encontrar como artista.

Para afirmarmos um *quem*, quem é o autor da escrita de si, publicada como *Stephen Hero*, teremos que narrar. Ao leitor desavisado, deixamos desde já claro que não procuraremos em arquivos – como na historiografia – quem foi este autor que se projetou como Daedalus.

Seremos evidentemente dispensados de tão grandiosa tarefa já realizada brilhantemente por Richard Ellmann na biografia intitulada *James Joyce*, de suas mais de mil páginas. Nossa perspectiva é antes outra.

Debruçar-nos-emos no texto, na textualidade do manuscrito (e em trechos que encontramos publicados no livro *The workshop of Daedalus*) para que o próprio texto possa dizer a identidade narrativa de Stephen, daquele outro que Joyce fez o seu si-mesmo. Em outras palavras, pretendemos dizer como a identidade narrativa do autor e do personagem (na interseção entre ambos) foi elaborada discursivamente. Utilizaremos também suas cartas do período de produção do manuscrito, para entendermos melhor o modo como ele próprio via sua obra.

O objetivo deste primeiro capítulo de nosso trabalho consistiu em dizer o modo como o nosso *corpus* se enquadra no que tem sido na atualidade designado como *espaço autobiográfico*, questionando ainda o *quem* da identidade narrativa joyceana em *Stephen Hero*.

No próximo capítulo, teremos como foco o estudo da relação de identidade e alteridade. Aprofundar-nos-emos na materialidade do *corpus*, vendo de que forma Stephen se relaciona na trama com sua família e com a mulher desejada.

Capítulo II

**Os outros fora de si: identidade e alteridade**

Neste capítulo, vamos dizer sobre os temas principais com os quais o leitor irá se deparar ao pegar o manuscrito para ler. E marcaremos os pontos nos quais podemos perceber de maneira clara a relação entre a ipseidade (a identidade-*ipse*) e a alteridade.

Em meio a nossas pesquisas, descobrimos um livro fora de edição, mas que está disponível na internet<sup>23</sup>. *The workshop of Daedalus*, foi organizado por Robert Scholes e Richard M.Kain. A edição que temos em mãos é de 1965. Neste livro, encontramos este parágrafo que aparentemente seria utilizado por Joyce como o primeiro parágrafo para o livro *Stephen Hero*.

A idade média descobriu a América; a nossa era descobriu a hereditariedade. Assim as eras trocam civilidades como a entrada e a saída de prefeitos. (O espírito de) Nossa era não é para ser confundida com suas obras; estas são novas e progressivas; bases mecânicas para a vida: mas o espírito... é em todo lugar retrógrado... onde quer que ele consiga se afirmar nesse meio das maquinarias é romântico e retrógrado. Nossa vanguarda de políticos levantaram as bandeiras da anarquia e do comunismo; nossos artistas buscam a mais simples liberação dos ritmos; nossos evangelistas são pagãos ou novos cristãos, reacionários<sup>24</sup> (SCHOLES, 1965).

Mesmo não sendo de verdade o primeiro parágrafo, já que o manuscrito nunca foi publicado realmente como livro, ele apresenta algumas indicações que são muito interessantes no que concerne à alteridade.

Vemos que, de modo geral, a postura do autor é de crítica ao modo como ele vê a sociedade ao seu entorno. Se por um lado há o progresso e conquista, como a hereditariedade como descoberta científica, por outro o espírito da época, o *Zeitgeist*, é visto como igual ao passado, como uma imagem congelada que não mudou: *o espírito é em todo lugar retrógrado*.

O adjetivo romântico, a nosso ver, deve ser entendido como uma visão de mundo, menos do que como o padrão estético de uma época. Esta visão de mundo é dominada pelos sentimentos e não pelo uso da razão. Sentimentos tendo aqui o significado de uma atitude de avaliação, definidora do bem e do mal,

---

<sup>23</sup> A Universidade de Winsconsin disponibiliza um importante acervo de livros fora de edição sobre Joyce. E não apenas *The workshop of Daedalus*.

<sup>24</sup> The middle age discovered America; our age has discovered heredity. Thus do the ages exchange civilities like outgoing and incoming mayors. (The spirit of) Our age is not to be confounded with its works; these are novel and progressive; mechanical bases for life: but the spirit... is everywhere preterist...wherever it is able to assert itself in this medley of machines is romantic and preterist. Our vanguard of politicians put up the banners of anarchy and communism; our artists seek the simplest liberation of rhythms; our evangelists are pagan or neo-Christian, reactionaries (SCHOLES, 1965).

do feio e do belo, do prazeroso e do desprazeroso, adquirida pelo indivíduo socialmente e não pelo uso de seu pensamento e de sua razão.

Na edição publicada de *Stephen Hero*, que utilizamos ao longo de todo este trabalho, podemos ler, na página 174 – já no final do que restou do manuscrito – esta frase, em terceira pessoa, sobre Stephen: *ele iria viver sua própria vida de acordo com o que ele reconhecia ser a voz de uma nova humanidade, ativa, destemida e despida de vergonha.*<sup>25</sup> (JOYCE, 1989, p. 174)

Imagine viver em uma sociedade na qual nove em cada dez pessoas possuem uma crença diferente da sua. E mais, os que sobrarem terão crença semelhante. Claro que podemos antever conflitos, dificuldades, brigas, desentendimentos.

Não foi muito diferente o panorama em que James Joyce viveu – e nos descreveu e narrou - há cerca de cem anos em Dublin, capital da Irlanda (hoje República da Irlanda). Todos os outros partilhavam a crença no cristianismo. De cada dez, nove habitantes diziam-se católicos e um protestante. De acordo com O'Faolain, em seu livro *The Irish: Em Eire, quase que a inteira população laica é católica* (O'FAOLAIN, 1947, p. 70)

Deixar a crença para trás implicava em viver a vida criando seu próprio jeito de viver. Implicava em deixar a Ilha de Santos e Sábios em direção ao exílio. Entretanto, até que isso fosse possível, o autor de nosso *corpus* teve que conviver com os outros, que neste ponto, são outros como um. E o tema de *Stephen Hero* engloba justamente este período até o exílio.

O principal problema para o autor talvez não fosse, apenas, a diferença de crenças e perspectivas. Naquela época na Irlanda, a balança identidade-nós e identidade-eu, proposta pelo sociólogo alemão Norbert Elias, tendia para a identidade-nós.

Estamos consciente da diferença epistemológica entre a teoria sociológica de Norbert Elias e a hermenêutica de Paul Ricoeur. Entretanto, para a disposição social empírica da sociedade irlandesa, consideramos útil a teorização de Elias a respeito da balança identidade-nós e identidade-eu.

Expliquemos melhor. Em sociedades menores como certas sociedades tribais que até a atualidade existem, o grupo social centraliza a identidade de cada

---

<sup>25</sup> would live his own life according to what he recognized as the voice of a new humanity, active, unafraid and unashamed (JOYCE, 1989, p. 174)



membro na identidade do grupo (identidade-nós). Por outro lado, em sociedades mais complexas e maiores, a identidade-eu tende a prevalecer sobre a identidade-nós.

O eu, desta identidade-eu, será incentivado a desenvolver sua própria identidade. O magistral título *A sociedade dos indivíduos*, do livro de Elias, permite uma leitura nessa direção, ou seja, vivemos em uma sociedade na qual o indivíduo é o objetivo, o indivíduo se vê incentivado em sua individualidade e criticado se for semelhante aos demais: *É característico da estrutura das sociedades mais desenvolvidas de nossa época que as diferenças entre as pessoas, sua identidade-eu, sejam mais altamente valorizadas do que aquilo que elas têm em comum, sua identidade-nós* (Elias, 1994, p. 130).

Ricoeur, cuja visão à respeito da alteridade nos guiará na análise de nosso corpus, escreve que *a identidade de uma pessoa, de uma comunidade, é feita dessas identificações-com valores, normas, ideais, modelos, heróis, nos quais a pessoa, a comunidade se reconhecem. O reconhecer-se no contribui para o reconhecer-se com...* (RICOEUR, 1991, p. 147).

Ou, no caso do contexto de Joyce, o não reconhecer-se com. Os outros com quem ele dialogou não somente possuem uma crença, mas querem que todos tenham a mesma crença. É possível analisar os contrastes entre católicos e protestantes mas, de certo ponto de vista, tais diferenças se tornam irrelevantes para quem não concorda com nenhuma das duas. De qualquer modo se está só e como todos são contra, a postura adotada é também de ser contra todos.

A conversão dos irlandeses ao cristianismo se deu no século IV (d. C), quando St. Patrick chegou à ilha, trazendo o cristianismo e a conversão, sem que, no entanto, *Uma única gota de sangue fosse derrubada*<sup>26</sup> (JOYCE, 2000, p. 122), como salienta Joyce, em palestra proferida em Trieste em 1907, intitulada *Isle Of Saints and Sages*<sup>27</sup>.

O título desta palestra de Joyce, “Ilha de Santos e Sábios” é uma referência ao modo como a Irlanda ficou conhecida na Idade Média, por ter sido um lugar que viu surgir homens religiosos famosos tanto por sua espiritualidade quanto por seu saber.

A fim de exemplificar o porquê do título “Ilha de Santos e sábios”, que os

---

<sup>26</sup> the shedding of a single drop of blood (JOYCE, 2000, p. 122)

<sup>27</sup> Este texto de Joyce, dada a sua importância, foi traduzido por nós e está nos anexos.

irlandeses atribuíam à sua terra, Joyce fala de uma grande quantidade de homens, em sua maioria padres, que *carregaram a tocha do conhecimento de país a país (...) quando a ilha era um verdadeiro centro de intelectualismo e santidade, que espalhava a cultura e estimulava energia em todo o continente*<sup>28</sup> (Joyce, 2000, p.108)

Nessa palestra, Joyce diz que a Irlanda: *por sete ou oito séculos foi o foco espiritual da Cristandade. Ela mandou seus filhos para cada país do mundo para pregar o evangelho, e seus eruditos homens para interpretar e renovar os textos sagrados*<sup>29</sup> (JOYCE, 2000, p. 122).

Os celtas colonizaram a ilha a partir do século III a. C. Com a chegada do catolicismo, começam a ser criados mosteiros e mosteiros. Já no século VIII d. C, a Irlanda é invadida pelos dinamarqueses, fazendo surgir as primeiras cidades costeiras e portos. Em 1169, há a chegada dos normandos e a criação de cidades no interior da ilha, momento no qual a urbanização é iniciada de forma mais contundente. Nos três séculos seguintes, de 1200 a 1500, há a assimilação dos normandos com os que já estavam na ilha antes, os dinamarqueses e celtas já convertidos ao catolicismo. Neste período, aparecem mais cidades, dando mais força ao processo de urbanização.

A Irlanda está situada geograficamente à oeste da Inglaterra, país imperialista que a conquistou e foi sua colonizadora durante oito séculos, em levas a partir do século XII. Com a colonização, a Inglaterra impôs seu modo de pensar aos irlandeses, que, pelo fato de estarem subjugados, se consideravam inferiores em relação aos colonizadores. O povo irlandês perdeu a sua língua nativa – o gaélico – na maior parte de seu território, e passou a falar a língua do colonizador, o inglês.

Na opinião de Joyce, que nesta palestra se diz um sociólogo amador,

A Inglaterra semeou a semente da discussão entre as várias raças; introduzindo um sistema novo de agricultura, ela reduziu o poder dos líderes nativos e concedeu enormes estados para seus soldados, ela perseguiu a Igreja Católica quando esta se rebelou, e parou apenas quando, também, tinha se tornado um instrumento de submissão. Seu principal interesse era manter o país dividido<sup>30</sup> (JOYCE, 2000, p. 119).

---

<sup>28</sup> When the island was a true centre of intellectualism and sanctity, that spread its culture and stimulating energy throughout the continent. (JOYCE, 2000, p. 108)

<sup>29</sup> for seven or eight centuries (...) was the spiritual focus of Christianity. It sent its sons to every country in the world to preach the gospel, and its learned men to interpret and renew the holy texts (Joyce, 2000, p.108)

<sup>30</sup> England sowed seed of strife among the various races; by introducing a new system of

Foi apenas no século XVI que houve uma posição mais clara dos padres católicos frente à colonização inglesa, em particular, das ordens mendicantes que, destituídos de suas casas pela perseguição inglesa, saíram e pregaram sua fidelidade à Roma e sua revolta contra os ingleses.

A partir de então o catolicismo seria, segundo O'Faolain (1947, p. 71) *A primeira metáfora, o primeiro símbolo, de um emergente broto de nacionalismo*<sup>31</sup>, e se tornaria o lema que dominaria a mente irlandesa: Fé e pátria.

A Irlanda conseguiu sua descolonização em 1922, quando passou a ter o nome de Estado Livre da Irlanda - Irish Free State. Portanto, na maior parte da vida de Joyce (1882-1941), a Irlanda foi uma colônia inglesa. Poderia ter sido anexada ao Reino Unido se não fosse a vontade de seu povo, e da diferença de temperamentos e identidade presente nos dois países.

Numa sociedade noventa por cento católica, a religião desempenhou um papel de destaque para que o projeto unionista inglês não fosse aceito. Ao serem definidos exclusivamente por sua religião<sup>32</sup>, a partir da associação forte entre a fidelidade à Igreja e o sentimento de patriotismo, os irlandeses desejaram a independência do jugo inglês.

A postura de Joyce frente à religião é de crítica ao catolicismo, para ele uma fonte de paralisia. Na palestra em Trieste ele diz: *A iniciativa individual foi paralisada pela influência e pelas admoestações da igreja*<sup>33</sup> (Joyce, 2000, p. 123).

Tendo ele mesmo rejeitado a religião católica, Joyce a representa – no período entre 1904 e 1907 - em *Stephen Hero* e nos contos publicados depois em *Dublinenses* e em textos não ficcionais - como sendo uma força paralisante. Uma força que impedia os dublinenses, e por extensão os irlandeses, de se desenvolverem.

Por exemplo, em *Stephen Hero*, podemos ler o seguinte trecho, definindo a Irlanda: *Uma ilha onde seus habitantes confiam suas vontades e mentes para*

---

agriculture, she reduced the power of the native leaders and granted huge estates to her soldiers; she persecuted the Roman Church when it rebelled, and stopped only when it, too, had become an instrument of subjection. Her main concern was to keep the country divided. (JOYCE, 2000, p. 119)

<sup>31</sup> the first metaphor, the first symbol, of an emergent bud of nationalism (O'Faolain, 1947, p. 71)

<sup>32</sup> De acordo com o historiador inglês Eric Hobsbawn, *Na Europa, apenas os irlandeses – que não tem outros vizinhos a não ser os protestantes – são exclusivamente definidos por sua religião.* (Hobsbawn, 1990, 84).

<sup>33</sup> Individual initiative has been paralysed by the influence and admonitions of the church (Joyce, 2000, p. 123).

*outros assegurarem para eles uma vida de paralisia espiritual, uma ilha na qual o poder e a riqueza estão guardadas por aqueles cujo reino não é deste mundo*<sup>34</sup> (JOYCE, 1989, p. 132).

As alteridades que analisaremos neste capítulo serão a alteridade do núcleo familiar e a alteridade da mulher. Ambas possuem o cristianismo como ponto de convergência, ou seja, tanto a mulher representada em *Stephen Hero* (e por extensão as relações amorosas e sexuais) quanto as relações familiares estão imbuídas da religião católica. Veremos isso mais à frente em detalhes, com citações do *corpus*, que ocuparão o sub-capítulo seguinte.

Passemos agora à ideia de alteridade e ipseidade na obra *O si mesmo como um outro*, de Paul Ricoeur. Em seguida, iremos traçar as relações entre Stephen e Emma, por quem ele se apaixona, para depois vermos a alteridade de Daedalus em relação à sua família.

Pensar a alteridade com Ricoeur pode nos conduzir longe no debate filosófico, mais longe do que os objetivos que nos propomos nesta tese de Mestrado em Letras, com ênfase na crítica da cultura.

Por isso, nos especializaremos mais no olhar de Ricoeur do que no diálogo constante com outros filósofos, de Aristóteles à Gadamer, passando ao diálogo com Husserl, Heidegger, Maine de Biran e Levinas, somente no décimo estudo de *O si-mesmo como um outro*, dedicado à relação entre a ipseidade e alteridade.

Se dizemos alteridade podemos lembrar de alter ego, “outro eu”. A análise de Ricoeur, com respeito à alteridade é mais aprofundada. O outro aqui é tomado em três sentidos, *o tripé da passividade*: o próprio corpo, o outro com qual lido e a consciência de si.

A ideia de Ricoeur é clarear a alteridade entendendo-a como passividade.

o fiador *fenomenológico* da metacategoria da alteridade é a variedade das experiências de passividade, entremeadas de maneiras múltiplas ao agir humano. O termo “alteridade” fica então reservado ao discurso especulativo, enquanto que a passividade torna-se a própria atestação da alteridade (RICOEUR, 1991, p. 371).

Analisando a questão da carne (como distinção entre carne e corpo<sup>35</sup>) como

---

<sup>34</sup> An island [whereof] the inhabitants of which entrust their wills and minds to others that they may ensure for themselves a life of spiritual paralysis, an island in which all the power and riches are in the keeping of those whose kingdom is not of this world...(JOYCE, 1989, p. 132)

<sup>35</sup>A distinção entre carne (*leib*) e corpo (*körper*) é de Husserl, nas *Meditações cartesianas* e será explicada no que segue.

suporte para a alteridade, Ricoeur vê que *a carne precede ontologicamente toda a distinção entre voluntário e involuntário* (RICOEUR, 1991, p. 378).

Ou seja, para ele, antes da questão da vontade, liberdade ou determinismo se colocar, o corpo se apresenta como o outro – o corpo meu como um objeto entre outros objetos – e é deste modo que podemos entender a frase de que *a ipseidade implica uma alteridade “própria”, se podemos dizer, cuja carne é o suporte* (RICOEUR, 1991, p. 379).

Com isso, o outro, como sujeito com o qual dialogo, é um outro que se situa depois de uma alteridade prévia, a alteridade de um corpo que é sentido, para cada um em seu corpo, como a própria carne.

A distinção entre corpo e carne de Husserl, da qual Ricoeur se apropria, vem precisar a subjetividade da carne, que é sentida por qualquer um de nós como um corpo que permite sensações de prazer e dor, frio e quente, pressão e relaxamento e assim por diante.

Nesse sentido, é interessante ver como a filosofia sempre pensou o corpo enquanto uma representação da qual, pensando, poderíamos nos separar, dissociando-nos dessa dimensão fundamental da experiência no mundo, que é o fato de eu ter um corpo e o corpo, sendo para mim carne (no que sinto e ninguém pode sentir no meu lugar), é uma realidade indubitável não apenas para mim, mas também para os outros que, observando minha carne enquanto corpo para eles, consideram-no algo sem dúvida imediatamente evidente.

Em outras palavras, posso questionar, como fez Descartes, a dificuldade de distinguir entre a experiência do corpo no sonho e na vigília. Mas isso se deve ao fato de eu considerar o corpo como uma representação (ou pensamento) entre outras representações da qual posso duvidar.

Porém, não podemos duvidar do corpo enquanto ele age. Se pensarmos, com Maine de Biran, em frases como “eu vou, eu movo, eu faço” fica praticamente impossível dissociar o agente (enquanto corpo) de sua ação.

Nas palavras de Ricoeur:

A dúvida de Descartes é uma dúvida que tem por objeto o espetáculo das coisas. E, se Descartes pode duvidar que ele tem um corpo, é porque ele faz dele uma imagem que a dúvida reduz facilmente a sonho. Já não acontece o mesmo, se a apercepção de si é tida como a apercepção de um ato e não como a dedução de uma substância (RICOEUR, 1991, p. 375).

Um corpo que permite a cada um sentir sensações. Nesse sentido é necessário colocar no mundo o corpo, “mundanizar a carne” - nas palavras de Husserl, a fim de que ela seja incluída como corpo em meio aos outros. E inter-relacionada à alteridade do corpo se situa a alteridade do outro, que aparece como estranho.

Analisaremos, neste capítulo, portanto, duas formas de alteridade que são específicas do que Ricoeur considera ser o campo do outro, subsumidos na passividade: o corpo que se faz para si carne, e é, por sua vez, tão estranho como o outro do diálogo. Mas analisaremos principalmente o outro do diálogo, que se contrapõe não somente à identidade-idem mas também à identidade-ipse.

Pegemos então novamente o *corpus*, para pensarmos na tecitura da escrita de si de Joyce. Utilizaremos como referencial teórico as obras de Ricoeur já citadas no primeiro capítulo, a obra de Norbert Elias *A sociedade dos indivíduos* e, para uma breve incursão nas questões de gênero nos basearemos no livro *Teoria Literária Feminista*, de Toril Moi.

II . 1.  
**Mulheres**

A mulher, que nascia no início do século XX na terra da antiga deusa *Eire*, tornava-se mulher em função de práticas sociais indissociáveis da Igreja Católica. Na terra catequizada por St. Patrick, o casamento como rito de passagem marcava e definia a identidade feminina. Com a imagem espelhada na Virgem Maria, a virgem passava a mulher e mãe através da declaração feita pelo padre: *E eu vos declaro marido e mulher*.

Fora do casamento, outras possibilidades estavam dispostas: ser freira, solteirona ou prostituta. Nas obras de Joyce podem ser identificadas personagens femininas pertencentes a cada uma destas formas sociais determinadas pela presença ou ausência do casamento. A cena do diálogo entre Stephen e Emma, que pretendemos analisar neste momento, reforça a questão da posição social da mulher por um outro viés: pela tentativa de se escapar de tais limitações sociais e pela dificuldade de levar tal projeto adiante.

Daedalus é egoísta e arrogante, se desentende e se afasta dos outros, com exceção de seu irmão Maurice, para quem mostra seus poemas. Este, lendo-os, pergunta quem era a mulher. *Ele não sabia quem ela era*<sup>36</sup> (JOYCE, 1989, p. 37).

A primeira vez que lemos no manuscrito o nome de Emma - a personagem ao redor da qual pensaremos a alteridade da mulher e de seu corpo – é em uma visita que Daedalus faz à casa de Mr. Daniel, em Donnybrook. Nas reuniões festivas realizadas por este, com música e jogos variados, há a oportunidade de contato entre homens e mulheres: *Havia muitas mulheres casáveis na família*<sup>37</sup> (JOYCE, 1989, p. 43).

Quando são formalmente apresentados por Mr. Daniel, Emma e Stephen parecem já se conhecer<sup>38</sup>. *Aquele episódio da infância deles parecia magnetizar a mente de ambos no mesmo instante* (JOYCE, 1989, p. 65). Entretanto, o aspecto fragmentário da publicação não nos permite saber quando nem como eles haviam se conhecido. Ela estuda no mesmo colégio das filhas de Mr. Daniel e assina seu nome, “Miss Clery”, na antiga língua dos celtas, o gaélico [*Irish*].

No final deste capítulo XVI<sup>39</sup>, notamos pela narrativa o interesse de Stephen por ela, quando a ajuda a vestir sua jaqueta, deixando com que ele toque e sinta o calor de seus ombros (JOYCE, 1989, p. 47).

---

<sup>36</sup> he didn't know who she was (JOYCE, 1989, p. 37).

<sup>37</sup> There were several marriageable daughters in the family (JOYCE, 1989, p. 43).

<sup>38</sup> that episode of their childhood seemed to magnetize the minds of both at the same instant (JOYCE, 1989, p. 65)

<sup>39</sup> O que restou do manuscrito começa no capítulo XV.



Logo na sequência, Stephen dialoga com McCann, um colega de Universidade e auditor da Sociedade Literária e Histórica, para a qual Stephen preparava o artigo “Drama e Vida”, depois “Arte e Vida” (JOYCE, 1989, p. 75). McCann defende posições feministas, acreditando que a educação deveria ser conjunta e que deveriam ser dadas iguais oportunidades para homens e mulheres.

De acordo com Toril Moi no livro *Teoría literaria feminista* (1999), a chamada crítica “imagens da mulher” foi, dentro da crítica literária feminista, uma das mais profícuas em publicações. Em geral, esta crítica considerava a representação da imagem feminina em romances. Personagens mulheres escritas por autores homens – e posteriormente por mulheres – eram analisadas, tendo por base alguns pressupostos que, na visão desta autora, são criticáveis.

A contribuição desta vertente foi grande, pois - em meio ao formalismo dominante no período, que desconsiderava a história - ampliou o escopo das preocupações, relevando aspectos da sociedade ao qual o livro pertencia e do tempo em que fora produzido ou retratava. Ao mesmo tempo, frisou a parcialidade de quem escreve a crítica, exigindo do crítico o relato de elementos de sua biografia e de seu posicionamento político. Em suma, toda crítica é política.

Porém, e talvez justamente pela presença marcante e indissociável da política nesta crítica, notam-se algumas “ingenuidades” como vê Moi. No estudo das mulheres nos romances do século XIX e XX, as críticas asseguram que as representações da mulher nos romances são irreais, de que as mulheres são irreais. Ora, o pressuposto implícito é o de que a literatura necessariamente deve ser realista, ser um espelho da realidade.

Aliado a este pressuposto encontra-se outro, frequente nas críticas, por exemplo, feitas à obra de Virgínia Wolf: de que as mulheres nos romances têm que ser exemplos para suas leitoras: fortes, corajosas, destemidas, independentes, enfim, o que a autora da crítica defender deve estar presente, com o risco de que, se o objeto da crítica for dissonante, o romance é falho ou fraco.

Estudar as “imagens da mulher no romance” equivale a estudar as *falsas* imagens da mulher nos romances. A imagem da mulher na literatura vem definida por oposição à pessoa real que, de um modo ou outro, a literatura

Mas, sendo a literatura espelho do real e havendo neste real mulheres que são o oposto do desejável pelas feministas, há o paradoxo dos pressupostos inerentes à crítica, que é resolvido pela demanda de autenticidade - ou realismo. Embora, infelizmente, existam mulheres fracas, submissas aos homens, desinteressantes, elas devem ser retratadas por fazerem parte também do real.

Com o desenvolvimento histórico do movimento feminista – como movimento político e crítico – a posição que critica as categorias metafísicas da distinção entre os sexos, defendida por Julia Kristeva, ultrapassa os dois períodos anteriores do movimento, o feminismo liberal e o feminismo radical.

No feminismo liberal, o primeiro, há a reivindicação e luta por igualdade nos direitos civis, como o direito ao voto e à educação. No segundo, o feminismo radical, a ordem simbólica masculina é criticada, frisando-se a diferença entre os sexos e a feminilidade é exaltada.

O terceiro momento, no qual encontramos a posição defendida por Kristeva, é aquele em que se nega a dualidade homem-mulher, por ter por base uma dicotomia de pressupostos metafísicos e essencialistas. Faz-se possível desconstruir tal dicotomia, pois não é a biologia que determinará o comprometimento político dos sujeitos. De acordo com Moi (1999, p. 27), concordar com a perspectiva de Kristeva não modifica a posição das feministas com relação às suas reivindicações políticas. Entretanto, o próprio conceito sobre a luta é transformado.

As reivindicações em si mesmas não mudam, já que permanece sendo necessária a defesa das mulheres por serem mulheres, pois elas sofrem opressões e submissões por serem mulheres. O fato é que enfatizar excessivamente a distinção, como queria o segundo momento do movimento feminista, é opor-se imaginariamente aos homens, ou seja, o sexismo, o essencialismo biológico é mantido e marcado.

A posição do personagem McCann, em *Stephen Hero*, pode ser classificada como pertencente ao primeiro momento do movimento feminista, pois ele possui

---

<sup>40</sup> Estudiar las “imágenes de la mujer en la novela” equivale a estudiar las *falsas* imágenes de la mujer en la novela. La imagen de la mujer en la literatura viene definida por oposición a la “persona real” que, de un modo u otro, la literatura nunca consigue transmitir al lector (MOI, 1999, p. 56).

a crença de que as mulheres tinham o direito de competir com os homens em cada ramo das atividades sociais e intelectuais (JOYCE, 1989, p. 49).

Stephen não compartilha os ideais de seu colega. Na verdade, dialogando, tenta levá-lo a contradições insolúveis: se as mulheres poderiam exercer quaisquer funções profissionais, elas poderiam trabalhar no exército, na polícia e no corpo de bombeiros? McCann responde que não, em virtude das diferenças biológicas. Quanto a serem médicas e advogadas ele não vê problemas. Por fim, Stephen pergunta se elas seriam boas professoras, ou seja, poderiam ser ordenadas e terem os mesmos direitos dos homens na Igreja. Ele responde: - *Você é impertinente! A Igreja não permite que as mulheres entrem no clero*<sup>41</sup> (JOYCE, 1989, p. 49).

Alguns capítulos adiante, em um diálogo entre Stephen e Emma, ficamos sabendo da probabilidade de McCann casar-se com a mais velha das filhas de Mr. Daniel. O desejo de McCann é motivo de diversão para Emma.

Ela pergunta para Stephen se ele não é um sujeito que odeia as mulheres [*woman-hater*] (JOYCE, 1989, p. 138), o que parece ser óbvio, por ser ele – Stephen - muito reservado ou talvez não gostar da companhia delas. Stephen não responde, apenas aperta o braço de Emma em repreensão (andavam de mãos dadas após se encontrarem à noite na Biblioteca. Ele a acompanha até sua casa).

A pergunta seguinte de Emma para Stephen é - *Você também acredita na emancipação da mulher?*<sup>42</sup> (JOYCE, 1989, p. 138). A resposta é certamente [*to be sure*], o que agrada Emma, pois ela pensava que ele não era a favor das mulheres. Podemos supor que Stephen demonstrava não se importar com a emancipação da mulher ou até apresentava atitudes e crenças machistas. A conversa entre McCann e Stephen indica esta direção.

Quanto ao movimento nacionalista - então em voga na Irlanda, que entre outras questões, buscava a independência da Inglaterra e a valorização da cultura celta, no reavivamento, por exemplo, dos esportes gaélicos e da língua falada antes da colonização e que continuou viva em algumas regiões – é certo que Stephen discorda. Mas apesar da discordância, ele começa a ter aulas de irlandês. O motivo não é, contudo, o de abraçar o movimento, mas sim o de se

---

<sup>41</sup> You're flippant. The Church does not allow women to enter the priesthood (JOYCE, 1989, p. 49).

<sup>42</sup> Are you a believer in the emancipation of women too? (JOYCE, 1989, p. 138).

aproximar de Emma, já que ambos poderiam estudar na mesma sala. É lá que aprende a palavra irlandesa *gradh*, amor.

Nas noites de sexta-feira, Stephen participa dos encontros patrióticos organizados por padres, e nestes também encontra Emma. O narrador em terceira pessoa descreve que ela voltara a usar seu nome cristão, ao invés de Miss Clery. Stephen sente ciúmes das conversas entre Emma e Padre Moran, que é pianista e cantor de músicas sentimentais, por isso mesmo muito estimado pelas mulheres. Ele chega a sentir vontade de bater nele e considera-o um exemplo da ineficiência irlandesa.

A relação que encontramos entre Stephen e Emma é tipicamente romântica, com a presença de ciúmes, saudades – ele pensa nela quando estão distantes – da cuidadosa atenção nos menores gestos, de magnetismo no olhar.

A seguir, descrevo a cena em que há a tentativa por parte de Stephen de romper os costumes (os bons costumes católico-irlandeses). A análise pormenorizada encontra-se logo em seguida.

Stephen está tendo aulas de italiano com o Padre Artifone<sup>43</sup>, pois abandonara definitivamente as aulas de irlandês, em virtude da vinculação da aprendizagem da língua com a política. Através da janela da sala da Universidade ele vê Emma e, depois de desculpar-se com o padre, sai correndo pelas escadas e ruas atrás dela.

Ao alcançá-la, indica a rua que devem seguir. Em plena luz do dia, andam de braços dados. Um pouco alterada pela proximidade corporal e pelo fato de que falava colado a seu rosto, Emma ruboresce pela animação e excitação de Stephen, mas é uma pena – para o narrador em terceira pessoa - que ela tente esconder e parecer à vontade. Lisonjeada de início, parecia nervosa então. Diz ele:

- Eu vivo uma vida tão estranha – sem ajuda ou aprovação de ninguém. Às vezes tenho medo de mim mesmo. Chamo estas pessoas da universidade de vegetais, não de homens... Então quando eu estava praguejando contra meu próprio caráter eu te vi (...) Você sabia que eu estava feliz de te ver (...) Eu disse, aqui está finalmente uma criatura humana... Não posso te dizer o quanto eu fiquei feliz<sup>44</sup> (JOYCE, 1989, p. 176)

---

<sup>43</sup> Joyce deu aulas na escola Berlitz, que, em Trieste e em Pola, eram propriedade do Signor Artifoni. Conferir carta de 31 de outubro de 1904 (JOYCE, 1966, p. 68).

<sup>44</sup> I live such a strange life – without help or sympathy from anyone. Sometimes I am afraid of myself. I call those people in the college not men but vegetables... Then while I was cursing my own character I saw you (...) You know I was delighted to see you (...) I said, here is a human creature at last... I can't tell you how delighted I was (JOYCE, 1989, p. 176)

Depois de chamá-lo de um garoto estranho [*strange boy*] e dizer para que tenha mais juízo e não saia correndo desse jeito, Stephen interrompe-a, pede para que ela não fale assim e pergunta se eles são jovens. Ela responde afirmativamente. Então ele conclui: *Se nós somos jovens nós nos sentimos felizes. Nós sentimos desejo*<sup>45</sup> (Joyce, 1989, p. 177). E continua:

- Você sabe Emma, mesmo através da janela eu pude ver seus quadris se movendo dentro de sua capa de chuva? Eu vi uma jovem mulher andando orgulhosa nessa cidade decadente. Sim, esse é o jeito como você anda: Você tem orgulho de ser jovem e tem orgulho de ser mulher. Você sabe quando eu te vi de repente pela janela – você sabe o que eu senti?<sup>46</sup> (JOYCE, 1989, p. 177)

No rascunho do livro, estão escritas as palavras orgulho da carne [*pride of flesh*], ao lado deste trecho. Para o narrador, não haveria sentido dela tentar se mostrar indiferente, depois do que havia sido dito. O seu corpo demonstrava: rubor persistente na face, brilho nos olhos, respiração agitada.

- Eu senti desejo de te pegar entre meus braços – teu corpo. Desejei que você me tomasse nos seus braços. Isso é tudo... Então pensei em vir atrás de você e dizer isso pra você... Passar uma noite juntos, Emma, e então dizer adeus pela manhã e nunca mais nos vermos de novo! Não existe esta coisa de amor no mundo: apenas as pessoas são jovens<sup>47</sup>... (JOYCE, 1989, p. 177).

Ela tenta se afastar dizendo que ele é louco [*you're mad*]. Stephen se despede, dizendo que sente que deveria ter dito o que disse pelo seu próprio bem e se continuasse ali, naquela rua estúpida, poderia dizer mais: *Você diz que eu sou louco porque eu não barganho com você ou digo que eu te amo ou juro te amar. Mas eu acredito que você ouviu minhas palavras e você me entende, não*

---

<sup>45</sup> If we're young we feel happy. We feel full of desire (Joyce, 1989, p. 177)

<sup>46</sup> Do you know Emma, even from my window I could see your hips moving inside you waterproof? I saw a young woman walking proudly through the decayed city. Yes, that's the way you walk: You're proud of being young and proud of being a woman. Do you know when I caught sight of you from my window – do you know what I felt? (JOYCE, 1989, p. 177)

<sup>47</sup> I felt that I longed to hold you in my arms – your body. I longed for you to take me in your arms. That's all...Then I thought I would run after you and say that to you.... Just to live one night together, Emma, and then to say goodbye in the morning and never to see each other again! There is no such thing as love in the world: only people are young (JOYCE, 1989, 177).

entende?<sup>48</sup> (JOYCE, 1989, p. 178).

Com raiva, Emma responde que na verdade, não o entende, não consegue entendê-lo. Para que fique tudo bem claro ele descreve novamente suas intenções, mas agora em detalhes:

- Eu vou te dar uma chance (...) Hoje à noite quando você estiver indo para cama lembre-se de mim e vá até a janela. Eu estarei no jardim. Abra a janela e diga meu nome e me peça para entrar. Então desça e me deixe entrar. Nós viveremos uma noite juntos – uma noite, Emma, sozinhos juntos e pela manhã nós diremos adeus<sup>49</sup> (JOYCE, 1989, 178).

Ela solta uma de suas mãos que estava entre as dele, dizendo que não sabia que teriam uma conversa como aquela. Reprova sua atitude, motivo pelo qual não devem mais se falar. Para Stephen, não é uma ofensa um homem propor o que propusera. Ela estaria ofendida por outras questões. A conversa é finalizada com Emma chamando Stephen novamente de louco e chorando; quando ela se vira e sai rapidamente - sem que ele consiga dizer adeus – ele parece sentir suas almas se separando para sempre, depois de um instante de união.

Em diversos momentos desta cena, Stephen é tomado por louco [*mad*] ou estranho [*strange*]. Corre desesperadamente, chama os colegas de universidade de vegetais e declara-se sem meios termos a Emma, descrevendo seus desejos e propondo uma noite de sexo sem compromisso.

Em uma sociedade cujas crenças (morais e éticas) são fortemente construídas e mantidas através da religião, presume-se que a identidade-nós seja muito mais forte do que a identidade-eu, nos termos de Norbert Elias.

A identidade-eu foi se consolidando progressivamente desde o Renascimento, criando nos dias atuais uma sociedade de indivíduos, uma sociedade que valoriza a individualidade, que insiste para que o indivíduo faça-se diferente dos outros. Porém, isso ainda não acontecia na Irlanda de um século atrás.

Uma definição possível de loucura e estranheza é o desvio das normas, dos

---

<sup>48</sup> You say I am mad because I do not bargain with you or say I love you or swear to you. But I believe you hear my words and understand me, don't you? (JOYCE, 1989, 178).

<sup>49</sup> I will give you a chance (...) Tonight when you are going to bed remember me and go to your window. I will be in the garden. Open the window and call my name and ask me to come in. Then come down and let me in. We will live one night together – one night, Emma, alone together and in the morning we will say goodbye (JOYCE, 1989, 178).

costumes e regras sociais, índices de normalidade. E é justamente o que encontramos no capítulo XXV, em seguida à narrativa da cena, quando Lynch - o único colega de Stephen para quem ele descreve o incidente - define a sanidade como seguir os costumes e fala que Stephen estava fora de si, *nenhuma mulher iria te ouvir*<sup>50</sup> (JOYCE, 1989, p. 179). Ele pergunta se era uma brincadeira, uma piada [*joke*]. Stephen diz que não, ele estava falando sério. Emma e eles eram amigos há muito tempo e diz ele diz de si mesmo: *Agora parece que eu agi como um lunático*<sup>51</sup> (JOYCE, 1989, p. 179).

Para Stephen, se ele tivesse corrido atrás dela, mas ao invés do que dissera propusesse casamento, Lynch não veria estranheza. Este diz: *Existe algo relativamente são a respeito do casamento, não há?*<sup>52</sup> e *Seguir um costume é uma marca de sanidade*<sup>53</sup> (JOYCE, 1989, p. 180).

Logicamente, Daedalus refuta: *É uma marca de mediocridade*<sup>54</sup> [*ordinariness*]. As pessoas comuns [*ordinary*] podem ser sãs ou malucas. Para ele, a sanidade ou a insanidade é antes a questão de se ter capacidade para ser iludido voluntariamente ou involuntariamente por si ou pelos outros.

Como o costume de Stephen era o de ser “iludido” por si, ou seja, ter suas próprias opiniões a despeito das regras e normas sociais, ele simplesmente é sincero e conta para Emma todos os seus desejos. É uma questão de lógica: Sendo ambos jovens e felizes, eles têm desejos. Que mal há em satisfazê-los? É mais simples e claro, se ela parece ter orgulho de ser mulher e se movimenta com orgulho, se ele quer tê-la em seus braços, passarem os dois uma noite juntos, sem compromissos e sentimentalismos. *Não existe esta coisa de amor no mundo: apenas as pessoas são jovens*<sup>55</sup> (JOYCE, 1989, 177).

As razões da recusa de Emma são facilmente inteligíveis se o contexto que o manuscrito procura retratar for levado em consideração. A construção social do gênero feminino é inseparável do catolicismo e, principalmente, do casamento.

Se ela havia dado algumas indicações para Stephen de que estava interessada nele, como, por exemplo, andarem de mãos dadas, permitir que ele a

---

<sup>50</sup> No girl with an ounce of brains would listen to you (JOYCE, 1989, p. 179).

<sup>51</sup> Now it seems I have acted like a lunatic (JOYCE, 1989, p. 179)

<sup>52</sup> Well, you see, there is something relatively sane about marriage, isn't there? (JOYCE, 1989, p. 179).

<sup>53</sup> To follow a custom is a mark of sanity (JOYCE, 1989, p. 180).

<sup>54</sup> It is a mark of ordinariness (JOYCE, 1989, p. 180).

<sup>55</sup> There is no such thing as love in the world: only people are young... (JOYCE, 1989, p. 177).

acompanhasse até sua casa, a sequência que ela esperava, ou que uma mulher esperaria, seria uma proposta de casamento. O fato do possível casamento de McCann com a filha mais velha de Mr. Daniel divertir Emma, indica quais expectativas os costumes sociais criavam nela.

Na conversa com Stephen em que pergunta se ele odeia as mulheres, Emma também pergunta a ele se ela era para ele uma mulher. A resposta é sim. Entretanto para ela mesma, ela ainda era uma garota. Podemos supor que a passagem da garota à mulher esteja relacionada à perda da virgindade, o que só seria possível, para ela, através do casamento.

Por esta razão, a proposta de passarem apenas uma noite juntos – escondidos na casa de seus pais – tem que necessariamente ser taxada de insana. Se ela aceitasse perderia a virgindade, sem ganhar um marido.

Para vermos claramente e em detalhes a força e o peso do catolicismo na Irlanda, falaremos da relação de Stephen com sua família. Note que a religião sempre circunda o ambiente.



II . 2.  
**Família**

Logo no início do capítulo XVII, vemos a forma como Stephen encara o seu ambiente familiar: *A vida familiar de Stephen tinha se tornado nesse tempo suficientemente desagradável: a direção do seu desenvolvimento era contra a tendência geral de sua família*<sup>56</sup> (JOYCE, 1989, P. 48).

Os passeios e andanças que Stephen e seu irmão Maurice faziam haviam sido proibidos, a fim de que o irmão mais velho não afetasse negativamente e levasse o irmão mais novo para caminhos perigosos e hábitos perniciosos.

Apesar dos inquéritos paternos – que chegam à conclusão de que Stephen andava em má companhia – este não se preocupava com as cobranças de tirar notas boas na faculdade. Em verdade, ele já vira futuro como ligado ao seu padrinho, muito mais do que ao futuro de seu pai: *seu destino estava, nesse sentido, com o seu padrinho e não com seu pai*<sup>57</sup> (JOYCE, 1989, p. 48).

A família, entretanto, esperava resultados mais práticos. Em poucas palavras, podemos dizer que eles esperavam que ele ganhasse um salário para ajudar nas despesas da casa, em um trabalho respeitável que pudesse, afinal, salvar as condições precárias em que todos viviam.

Porém, Stephen *agradecia a intenção deles: esta o tinha em primeiro lugar enchido de egoísmo: ele se regozijava no fato de sua vida ser tão auto-centrada. Sentia [também], entretanto, que haviam atividades que seria uma perigo protelar*<sup>58</sup> (JOYCE, 1989, P. 48).

Ainda veremos quais são estas atividades. Mas antes, passemos direto para uma cena em que Stephen conversa com sua mãe, Mrs. Daedalus sobre o artigo que estava escrevendo – para ser publicado e lido pela Sociedade Literária e Histórica da Universidade, sobre o qual falaremos com mais detalhes no próximo capítulo.

Enquanto sua mãe arruma uma série de coisas na casa, Stephen anda ao redor dela, inquieto e pensativo. A mãe de Stephen nem imaginava o que se passava na cabeça do filho, que se mostrava agitado, sentando ora em uma cadeira ora em outra até que pergunta se ela gostaria de ler o manuscrito do

---

<sup>56</sup> Stephen's home-life had by this time grown sufficiently unpleasant: the direction of his development was against the stream of tendency of his family (JOYCE, 1989, p. 48).

<sup>57</sup> he knew that his fate was, in this respect, with his godfather and not with his father (JOYCE, 1989, p. 48).

<sup>58</sup> He thanked their intention: it had first fulfilled him with egoism; and he rejoiced that his life had been so self-centred: He felt [also] however that there were activities which it would be a peril to postpone (JOYCE, 1989, p. 48).

ensaio. A resposta é afirmativa, Stephen lê enquanto ela continua arrumando a casa.

Na opinião da mãe de Stephen, o texto é muito bonito. Entretanto, ela não compreendera algumas coisas, certos trechos ela não conseguira pegar. Para que ela possa compreender integralmente, Stephen relê, explicando cuidadosamente os pontos teóricos, os quais podem ter ficado para ela nebulosos.

Sua mãe que nunca havia suspeitado que a 'beleza' pudesse ser alguma coisa mais do que uma convenção sobre roupas ou um antecedente natural para o casamento ou para a vida de casado, estava surpresa em ver a extraordinária honra dada por seu filho à beleza.<sup>59</sup> (JOYCE, 1989, p. 78).

Com isso, ela fica aliviada de saber que no final das contas, seu filho está sob a supervisão de um santo da Igreja – São Tomás de Aquino – e não ligado a coisas licenciosas.

Entretanto, a mãe de Stephen quer saber mais sobre Ibsen, sobre se está o autor ainda vivo e o que ele escreve. Para surpresa de Stephen, embora já desconfiasse das intenções maternas, ela pede para ler a melhor peça de Ibsen. Stephen então pergunta: *Para ver se eu estou lendo autores perigosos ou não, é para isso?*<sup>60</sup> (JOYCE, 1989, p. 79).

Mrs. Daedalus responde comentando que Stephen já sabe a diferença entre o bom e o ruim, na idade que tem. Diz ela como desculpa para ler Ibsen, que costumava gostar de ler, mesmo não tendo lido um só livro desde casada. Antes do casamento, porém, ela também se interessava muito pelo teatro e gostava de saber sobre as novas peças em cartaz.

O pai de Stephen, de acordo com Mrs Daedalus, não se interessa por tais assuntos. Ele prefere, desde jovem, a área de esportes. De certa maneira ressentido, Stephen comenta que sabe os interesses de seu pai, que de modo algum quer saber o que o filho pensa ou escreve. A mãe de Stephen diz então que seu marido gostaria de ver o filho criando seu caminho, construindo sua própria vida.

Apesar de não ter uma vida tão infeliz, a mãe de Stephen diz que gostaria

---

<sup>59</sup> His mother who had never suspected probably that 'beauty' could be anything more than a convention of the drawing-room or a natural antecedent to marriage and married life was surprised to see the extraordinary honor which her son conferred upon it. (JOYCE, 1989, p. 78).

<sup>60</sup> To see whether I am reading dangerous authors or not, is that why? (JOYCE, 1989, p. 79).

de ler algum grande autor para sair um pouco de sua vida e ter outra vida, ainda que fosse por pouco tempo.

Imediatamente, Stephen critica:

Mas isto está errado: este é um grande erro que todo mundo faz. Arte não é uma escape da vida...A arte é, pelo contrário, a expressão central da vida. Um artista não é alguém que balança um céu mecânico perante o público. O padre é quem faz isso. O artista afirma a completude (inteireza) de sua própria vida, ele cria...Você entende?<sup>61</sup>(JOYCE, 1989, p. 80)

Depois dessa conversa, Stephen entrega para sua mãe algumas peças de Ibsen, que, afinal, não o considera um autor perigoso. Sua opinião é de que Ibsen é, em verdade, um autor maravilhoso, possuidor de um grande conhecimento da natureza humana. Natureza que, para ela, pode mostrar ser extraordinária às vezes.

Apesar de ver na consideração de sua mãe um pensamento vago, ele considera que ela está falando a verdade, pois, acaba defendendo Ibsen e passando algumas de suas peças para seu marido.

O pai entretanto, sempre interessado em novidades como uma criança, fica surpreso com a atitude de sua mulher, mas com um certo sentimento de ressentimento pois ela agira como intermediária entre ele e seu filho e por outro lado tomara uma iniciativa nova sem sua ajuda.

Stephen tem uma irmã, chamada Isabel, que estava em um convento. Sua saúde era frágil já há certo tempo e com isso, ela recebera a recomendação de ir para casa para que pudesse cuidar melhor de sua saúde.

Lemos sobre o modo como Stephen vê a irmã, neste trecho: *Sua irmã tinha se tornado quase uma estranha para ele pelo modo como ela tinha sido criada. Ele mal tinha falado com ela cem palavras desde que eles eram crianças. Ele não podia falar com ela a não ser como uma estranha*<sup>62</sup> (JOYCE, 1989, p. 115).

No que diz respeito à religião, Isabel, a irmã de Stephen, é como Emma e todos os outros (menos Maurice): *Ela tinha se submetido à religião de sua mãe;*

---

<sup>61</sup> But that is wrong: that is the great mistake everyone makes. Art is not an escape from life!... Art, on the contrary, is the very central expression of life (...) An artist is not a fellow who dangles a mechanical heaven before the public. The priest does that. The artist affirms out of the fulness of his own life, he creates...Do you understand? (JOYCE, 1989, p. 80)

<sup>62</sup> His sister had become almost a stranger to him on account of the way in which she had been brought up. He had hardly spoken a hundred words to her since the time when they had been children together. He could not speak to her now except as to a stranger (JOYCE, 1989, p. 115)

*ela tinha aceitado tudo que tinha sido proposto para ela*<sup>63</sup> (JOYCE, 1989, p. 115).

A opinião de Stephen – na voz do narrador em terceira pessoa – nos faz pensar na forte correlação entre estas duas frases anteriores, interligadas pela disposição em sequência. Isabel aceitara a religião da mãe (do pai, da tia, de quase todos ao redor) assim como quase todos ao redor haviam aceitado sua religião como tudo o que era proposto, sem questionar ou criticar o que receberam. Para Stephen, *O romano, não o saxão, era para ele o tirano da ilha*<sup>64</sup> (JOYCE, 1989, p. 52).

Ao ter seu artigo “Arte e Vida” quase censurado na Universidade, Stephen discute com o reitor a estética que está criando. O reitor, ao descrevê-la como *arte pela arte*<sup>65</sup> (JOYCE, 1989, p. 88), ou seja, sem preocupações morais - não prevê muito sucesso para ele na Irlanda, já que os irlandeses são felizes em sua fé na Igreja e não precisam mais do que isso. Romper com as tradições e costumes se torna mais complexo e complicado do que procurar em outras terras a liberdade.

Para Joyce, a independência dos irlandeses não se daria somente com a descolonização, seria preciso livrar-se das imposições da Igreja Católica - fonte da paralisação de seus conterrâneos e da mediocridade dos mesmos.

O estado de saúde da irmã de Stephen é grave, causando ao personagem principal um sentimento de raiva e compaixão. Com o seu costumeiro egoísmo, algumas vezes é repreendido por sua mãe pelo barulho que faz. *Ele não podia ir até sua irmã e dizer “Viva! Viva” mas ele tentava tocar sua alma*<sup>66</sup> ... (JOYCE, 1989, p. 145)

Em verdade, sua doença leva logo a seguir à sua morte. Enquanto ainda sofria, reclusa em casa, Stephen pensa que

Se ela vivesse teria exatamente o temperamento de uma esposa católica de limitada inteligência e uma docilidade piedosa e se ela morresse ela supostamente ganharia um lugar para si no céu eterno dos cristãos do qual seus dois irmãos muito provavelmente seriam atirados para fora<sup>67</sup> (JOYCE,

---

<sup>63</sup> She had acquiesced in the religion of her mother; she had accepted everything that had been proposed to her (JOYCE, 1989, p. 115).

<sup>64</sup> The Roman, not the Sassenach, was for him the tyrant of the islanders (JOYCE, 1989, p. 52)

<sup>65</sup> Art for Art's sake (JOYCE, 1989, p. 88).

<sup>66</sup> He could not go into his sister and say to her 'Live! Live!' but he tried to touch her soul in the shrillness of a whistle or the vibration of a note (JOYCE, 1989, p. 145).

<sup>67</sup> If she lived she had exactly the temper for a Catholic wife of limited intelligence and of pious docility and if she died she was supposed to have earned for herself a place in the eternal heaven of Christians from which her two brothers were likely to be shut out (JOYCE, 1989, p. 115).

Ele considera que a vida de sua irmã é fútil<sup>68</sup>, mesmo sentindo-se evidentemente mal ao ver que estava ela à beira da morte. *A vida parecia para ele um presente* (JOYCE, 1989, p. 148)

Isabel não resiste à doença e morre. Com as condições financeiras precárias da família, ela é enterrada de forma simples, que Stephen considera inexpressiva (JOYCE, 1989, p. 151). Logo depois da morte da irmã, Stephen pede uma bebida em um bar.

A morte da irmã terá consequências importantes para o futuro desenvolvimento de Stephen, que ficará evidentemente, melancólico e questionando a própria vida e o caminho a seguir.

Mas já antes, no segundo ano de faculdade, Stephen não estuda muito e com isso, seus pais se mostram preocupados com as notas dos exames finais. Um dia depois de terem terminado, a mãe de Stephen parece ansiosa. Entretanto, o motivo é outro. *Você ainda não fez seu dever da Páscoa, você fez, Stephen?*<sup>69</sup> (JOYCE, 1989, p. 119).

Stephen responde que não tinha feito. Com a resposta de Stephen, Mrs. Daedalus diz que ele deveria se confessar logo, pois no dia seguinte (Ascension Thursday) as igrejas estariam lotadas .

Apesar de Stephen entrar em sua concha, continua a ouvir a mãe dizer que, mesmo já tendo realizado ela própria o seu dever, gostaria de ver o filho também o fazer. A partir disso, Stephen começa a questionar as razões da festa de Páscoa.

Sua mãe responde: *é a ascensão de nosso Senhor (...) foi neste dia em que Ele se mostrou divino: ele ascendeu aos céus*<sup>70</sup> (JOYCE, 1989, p. 120).

De modo hostil e explícito em sua heresia, Stephen continua a questionar, perguntando se ele saiu do Monte das Oliveiras e ascendeu aos céus: *a cabeça dele foi primeiro?*<sup>71</sup> Na sequência ele continua a perguntar: *Me diga, mãe, (...) você quer dizer que você acredita que nosso amigo subiu das montanhas como é*

---

<sup>68</sup> Stephen felt very acutely the futility of his sister's life (JOYCE, 1989, p. 148).

<sup>69</sup> You have not made your Easter duty yet, have you, Stephen? (JOYCE, 1989, p. 119).

<sup>70</sup>The ascension of Our Lord (...) it was on that day that he showed Himself Divine: he ascended into Heaven (JOYCE, 1989, p. 120).

<sup>71</sup> Head first? (JOYCE, 1989, p. 120).

*dito que ele fez?*<sup>72</sup> (JOYCE, 1989, p. 121)

Ela responde afirmativamente. Stephen diz: *Eu não (...) Eu não acredito nisso* (JOYCE, 1989, p. 121). Stephen diz que é loucura o fato de um homem vir de lugar nenhum, fazer milagres, escapar do lugar aonde foi enterrado e ir aos céus. Sua mãe, muito alarmada, diz *Receio que você perdeu sua fé*<sup>73</sup> (JOYCE, 1989, p. 121).

A cena seguinte que gostaríamos de ver é o encontro, algumas páginas depois, entre Stephen e Cranly. Este é o amigo que mais o escuta. Para ele, vemos Stephen dizer: *Eu deixei a Igreja*<sup>74</sup> (JOYCE, 1989, p. 125).

Ele não acredita mais e pensa que não deveria receber a comunhão apenas para não fazer sua mãe sofrer. A argumentação entre ambos é muito interessante. Cranly questiona: se ele não mais acredita em nada, a hóstia é apenas um pedaço de pão. Porque não comer um pedaço de pão, destituído de significado apenas para evitar o sofrimento materno?

Stephen receia cometer um sacrilégio. A contradição é evidente. Ele acredita e mesmo assim não acredita. A resposta, lógica, é a de que ainda antes de seu nascimento ele já havia sido dado à Igreja, à Roma. *Eu sou um produto do catolicismo (...) Eu destruí minha escravidão mas eu não posso em um momento destruir todos os sentimentos em minha natureza*<sup>75</sup> (JOYCE, 1989, p. 126).

Na sequência, podemos ver Stephen dizer que não é pelo medo de cometer um sacrilégio que ele não fará o que sempre fez, ou seja, receber a comunhão. Fazer isso seria submeter à Igreja. *Eu não vou me submeter à Igreja* (JOYCE, 1989, p. 127).

Apesar de não ser objeto de nossa análise nesta dissertação, há uma cena do livro de Joyce *Um retrato do artista quando jovem*, que merece um pequeno comentário de nossa parte.

Joyce foi, até certa idade, um garoto muito piedoso e estudou em dois colégios jesuítas, Clongowes e Belvedere. Quando tinha dezesseis anos, recebeu um convite para se tornar padre do diretor de estudos deste último.

No entanto, de acordo com o biógrafo de Joyce, Richard Ellmann, a essa

---

<sup>72</sup> Tell me mother (...) do you mean to tell me you believe that our friend went up off the mountain as they say he did? (JOYCE, 1989, p. 121).

<sup>73</sup> I'm afraid you have lost you faith (JOYCE, 1989, p. 121)

<sup>74</sup> Cranly, said Stephen, I have left the Church (JOYCE, 1989, p. 125).

<sup>75</sup> I am a product of Catholicism. I was to Rome before my birth. Now I have broken my slavery but I cannot in a moment destroy every feeling in my nature (JOYCE, 1989, p. 126).

*altura sacerdócio significava prisão e trevas da alma, e Joyce era ligado à arte e à vida, houvesse condenação ou não nesse caminho* (ELLMANN, 1989, p. 79).

Em uma cena de *Um retrato*, vemos o protagonista Stephen Dedalus caminhando pela praia. Em sua caminhada, Stephen vê uma bonita moça com as saias levantadas: uma visão do belo para ele. Essa visão *o afeta como uma iluminação de verdade, e exige a escolha dele pela vida e pela arte* (ELLMANN, 1989, p. 79).

Segundo Ellmann (1989, p. 80), *este evento realmente ocorreu com Joyce e foi fundamental em sua escolha de optar pela vida e pela arte* (assim como o nome de seu artigo para a Sociedade Histórica e Literária).

Tornava-se claro para ele que os dois modos de deixar a Igreja estavam abertos, negação e transformação, e ele escolheria o segundo.

Manteria a fé, mas com objetivos diferentes (...) Ele preferia desdenhar a combater. Já não era um cristão. Mas convertia o templo a novos usos em vez de tentar derrubá-lo, considerando uma espécie superior de loucura humana, que interpretada por um artista secular, continha obscurecidos pedaços de verdade (ELLMANN, 1989, p. 92).

Voltando ao nosso *corpus*, na continuação da conversa com Cranly, Stephen se irrita com as questões teológicas propostas pelo amigo e diz finalmente o que quer:

Eu quero viver, você me entende. McCann quer ar e comida: eu quero isso e um inferno de outras coisas também. Eu não me importo se eu estou certo ou errado. Existe sempre este risco nas questões humanas eu suponho. Mas mesmo que eu esteja errado eu não terei que aguentar a companhia do Padre Butt por toda a eternidade<sup>76</sup> (JOYCE, 1989, p. 129).

E mais adiante, *Você me força a protelar a vida – até quando? A vida é agora – isto é a vida: se eu a protelar eu posso nunca viver. Andar nobremente na face da terra, se expressar sem fingimento, conhecer a própria humanidade*<sup>77</sup> (JOYCE, 1989, p. 129).

Ao final da conversa, o amigo de Stephen também confessa que tinha

---

<sup>76</sup> I want to live, do you understand. McCann wants air and food: I want them and a hell of a lot of other things too. I don't care whether I am right or wrong. There is always that risk in human affairs, I suppose. But even if I am wrong at least I shall not have to endure Father Butt's company for eternity (JOYCE, 1989, p. 129).

<sup>77</sup> You urge me to postpone life – till when? Life is now – this is life: if I postpone it i may never live. To walk nobly on the surface of the earth, to express oneself without pretence, to acknowledge one's own humanity! (JOYCE, 1989, p. 129).



desejo de viver mais livremente (e mais feliz) mas pensava em todas as questões relativas à deixar a Igreja e estas considerações o impediam de tomar a decisão radical a que Stephen tinha chegado.

## Conclusão

A perspectiva de Ricoeur se diferencia de outros teóricos que pensam a identidade. A identidade narrativa busca dar uma resposta ao problema da mesmidade e da mudança, que em um primeiro momento pareceria insolúvel. E a relação entre identidade e alteridade, que é geralmente pensada apenas na grande categoria metafísica do Mesmo e do Outro, é expandida em três alteridades: o corpo, o outro do diálogo e a consciência.

Em um dos estudos que foram publicados no livro *O si mesmo como um outro*, intitulado “A respeito de que ontologia”, no sub-capítulo Identidade e Alteridade, vemos Ricoeur dizer que: *Não existe uma de nossas análises em que essa passividade específica do si afetado pelo diverso de si não seja anunciada* (RICOEUR, 1991, p. 384).

Ou seja, em todos os diversos estudos anteriores ao estudo dedicado à ontologia, em que inclui a alteridade no diálogo principalmente com Lévinas e Husserl, Ricoeur não deixa de considerar a alteridade como inerente à identidade, seja no campo da linguística, da pragmática, da narrativa ou da ética.

No prefácio do livro, Ricoeur explica o título:

*O si-mesmo como um outro* sugere desde o começo que a ipseidade do si-mesmo implica a alteridade em um grau tão íntimo, que não se deixa pensar sem a outra, que uma passe bastante na outra, como diríamos na linguagem hegeliana. Ao “como” gostaríamos de ligar a significação forte, não somente de uma comparação – si-mesmo semelhante a um outro -, mas na verdade de uma implicação: si-mesmo considerado....outro (RICOEUR, 1991, p. 14)

O objetivo deste capítulo consistiu em falar sobre dois aspectos da alteridade de Stephen, (o corpo e o outro do diálogo), pois a alteridade tem peso central na construção da identidade de todo e qualquer sujeito, de todo e qualquer personagem.

Um sujeito para o qual o outro não existe, não faz sentido para a hermenêutica de si de Ricoeur. A alteridade, como o próprio título da obra que nos

serve de base, o indica: *O si mesmo como um outro*.

Começamos pela análise das influências culturais da religião católica na história irlandesa, citando os aspectos gerais da colonização da ilha. Em seguida, introduzimos a distinção teórica feita por Paul Ricoeur da alteridade no tripé da passividade do corpo, do outro e da consciência.

Aprofundamos-nos em nosso *corpus*, mostrando certos pontos com os quais o leitor se deparará nas linhas que nos sobraram do manuscrito joyceano. O nosso recorte foi feito tendo em vista, neste momento, a questão da alteridade na construção da identidade narrativa.

O outro do diálogo de Stephen (ou a identidade-nós irlandesa) é quase que completamente religioso (cristão católico ou cristão protestante). Essa alteridade do outro também influenciará diretamente a alteridade enquanto corpo.

O corpo desejado, o corpo que é jovem e tem desejos, será interdito até que o padre dê o seu aval, na cerimônia de casamento. Podemos ver, por exemplo, claramente este fato no adjetivo para as mulheres da família de Mr. Daniel, que oferecia festas em Donnybrook: *Havia muitas mulheres casáveis na família*<sup>78</sup> (JOYCE, 1989, p. 43).

Nascida e criada em um meio profundamente marcado pela religião católica, a mulher na Irlanda no início do século XX possuía poucas possibilidades de individualização, cabendo a ela papéis definidos pela ausência ou presença do casamento. Seguir ou não as normas sociais correspondia a uma situação de loucura ou de exclusão social como a prostituição.

O personagem Stephen, altamente crítico da sociedade irlandesa, procura romper com as determinações e limitações impostas. Para ele, elas não fazem sentido. O desejo é pensado através da lógica, sendo indiferente ao que os outros, coletivamente, acreditam. Sua identidade-eu é mais forte do que sua identidade-nós.

Para Stephen e para Joyce, a independência dos irlandeses não se daria somente com a descolonização, seria preciso livrar-se das imposições da Igreja Católica - fonte da paralisação de seus conterrâneos e da mediocridade dos mesmos.

Na perspectiva de Stephen, defender a mulher não significa ser feminista, abrindo para ela o mercado de trabalho ou emancipá-la intelectualmente. Embora

---

<sup>78</sup> There were several marriageable daughters in the family (JOYCE, 1989, p. 43).

responda à pergunta de Emma, - *Você também acredita na emancipação da mulher?*<sup>79</sup> (JOYCE, 1989, p. 138) de modo afirmativo, podemos pensar que uma melhor resposta do personagem seria propor a questão: o que é emancipação?

Apesar de ser “lunático” em sua conversa com Emma, o que realmente parece estar implícito em seu ato é a busca de maior liberdade nas relações amorosas, para que a mulher não se deixe recalcar por moralidade, mas se quiser recusar uma proposta amorosa, que o faça de acordo com o seu desejo, não por algo que os outros queiram para ela.

A imagem da mulher que é retratada no manuscrito joyceano pode ser analisada como uma crítica não somente à Igreja e sua moralidade, mas à própria definição do que é possível para cada um dos sexos. A igualdade profissional, se buscada, como o é por McCann, deveria pressupor uma liberação irrestrita - até no clero (apesar de irônico, seria uma questão de lógica).

As bases da diferença entre os gêneros é questionada: manter a mulher virgem até o casamento e o homem se relacionando com prostitutas é tão insano, para Daedalus, do que jurar fidelidade eterna em um casamento para um padre, em tese virgem, ou casar apenas por interesses sexuais.

A loucura da proposta indecente de Stephen se baseia no fato, na opinião do personagem, que ele, ao invés de fazer juras de amor, proponha sem meias palavras seu desejo à Emma. *Você diz que eu sou louco porque eu não barganho com você ou digo que eu te amo ou juro te amar. Mas eu acredito que você ouviu minhas palavras e você me entende, não entende?*<sup>80</sup> (JOYCE, 1989, 178).

A construção social do gênero, no início do século XX, em um país tão católico como era a Irlanda pode ser desconstruída com a subversão do que é considerado pecado e com a crítica das bases que sustentam a diferença entre os sexos.

A dificuldade imposta ao personagem Daedalus é o da relação de “estranheza” com a alteridade, centralizada no catolicismo. A partir do momento em que ele perde a sua fé, o diálogo com os outros, que já se apresentava complicado, torna-se impossível. Assim como Joyce, Stephen Daedalus só encontra como solução o auto-exílio.

Com relação à família, o eixo norteador, como tivemos oportunidade de ver,

---

<sup>79</sup>Are you a believer in the emancipation of women too? (JOYCE, 1989, p. 138).

<sup>80</sup> You say I am mad because I do not bargain with you or say I love you or swear to you. But I believe you hear my words and understand me, don't you? (JOYCE, 1989, 178).

também girava em torno do catolicismo. Na frase *a direção do seu desenvolvimento era contra a tendência geral de sua família*<sup>81</sup> (JOYCE, 1989, p. 48) – podemos pensar em dois sentidos. Podemos pensar qual era a tendência geral de sua família e qual o sentido de ser contra.

Certamente, a tendência da família é em direção à religião católica, na medida em que os personagens o pai, a mãe e a irmã são religiosos e não entendem e não fazem esforço de entender o filho rebelde. Maurice, irmão de Stephen, é uma exceção à regra. Todos iriam para o céu depois de mortos, menos os dois, como vimos na citação mais acima.

Simon Daedalus, o pai de Stephen, em sua juventude não tinha tido por tendência a intelectualidade - a leitura de livros – que foram dados como a causa da não religiosidade, da falta de fé de Stephen por sua mãe. O pai de Stephen havia sido mais ligado aos esportes.

Outro ponto de conflito, que faz Stephen se colocar como do contra, é o fato de que ele recusa servir à família, recusa trabalhar para ajudar nas despesas familiares. Nesse sentido, o egoísmo de Stephen é reconhecido. A única justificativa dada é que ele possuía atividades – ligadas à arte - que não poderia recusar: *Ele sentia [também] entretanto que haviam atividades que seria uma perigo protelar*<sup>82</sup> (JOYCE, 1989, p. 48).

Apesar de conseguir convencer a mãe de que Ibsen não era uma autor perigoso e de que a beleza possuía importância – para além das mobílias – o maior ponto de contradição, de discussão e atrito entre Stephen e sua família é a religião.

A não aceitação dos dogmas, das práticas religiosas na Páscoa afasta Stephen totalmente de sua família. Neste caso, a alteridade dos outros de mesmo sangue – sempre com a exceção de Maurice – é construída através da negação da posição do outro.

Porém, como a alteridade deve ser pensada, de acordo com Ricoeur, não apenas como pólo oposto à identidade, mas sim como constituindo a subjetividade de cada sujeito, devemos dar um passo adiante na análise da alteridade à qual Stephen se contrapõe. Afinal, o catolicismo tinha sido muito

---

<sup>81</sup> Stephen's home-life had by this time grown sufficiently unpleasant: the direction of his development was against the stream of tendency of his family (JOYCE, 1989, p. 48).

<sup>82</sup> He thanked their intention: it had first fulfilled him with egoism; and he rejoiced that his life had been so self-centred: He felt [also] however that there were activities which it would be a peril to postpone (JOYCE, 1989, p. 48).

importante em sua constituição como sujeito, no aprendizado familiar, nas escolas em que havia estudado, nas práticas ascéticas de anos anteriores, nos retiros espirituais, nas missas de domingo, no pensamento de São Tomás de Aquino.

Como ele diz na conversa com Cranly: *Eu sou um produto do catolicismo (...) Eu destruí minha escravidão mas eu não posso em um momento destruir todos os sentimentos em minha natureza*<sup>83</sup> (JOYCE, 1989, p. 126).

A vida que Stephen vê à sua frente, entretanto, é uma vida livre, desimpedida. Uma vida moderna que acompanhe os progressos nas ciências, na base mecânica da vida, como ele diz no que seria o primeiro parágrafo do livro.

Concluimos este capítulo dando voz ao personagem, com sua resposta irônica ao catolicismo: *Eu não me importo se eu estou certo ou errado. Existe sempre este risco nas questões humanas, suponho. Mas mesmo que eu esteja errado eu não terei que aguentar a companhia do Padre Butt por toda a eternidade*<sup>84</sup> (JOYCE, 1989, p. 129).

---

<sup>83</sup> I am a product of Catholicism. I was to Rome before my birth. Now I have broken my slavery but I cannot in a moment destroy every feeling in my nature (JOYCE, 1989, p. 126).

<sup>84</sup> I don't care whether I am right or wrong. There is always that risk in human affairs, I suppose. But even if I am wrong at least I shall not have to endure Father Butt's company for eternity (JOYCE, 1989, p. 129).

Capítulo III  
**Arte e vida**

III . 1.

**Identidade narrativa: aprofundando o  
conceito**

Neste capítulo final, vamos tecer relações entre o manuscrito, o texto não ficcional “Drama e vida” (presente em *Stephen Hero*) e as cartas de Joyce a dois destinatários, Stanislaus Joyce e Grant Richards, editor de *Dublinenses*.

Tais relações entre obra e vida são buscadas a fim de darmos resposta à questão da identidade. E mais, com o objetivo de pensarmos de outro modo a relação entre autobiografia e romance autobiográfico – problema trabalhado no primeiro capítulo.

Na medida em que o texto “Drama e vida” ocupa parte significativa do que sobrou do manuscrito, entre a elaboração de Stephen, a redação e a leitura para a Sociedade Literária, procuramos traduzir o texto original de Joyce<sup>85</sup>. O leitor encontra a nossa tradução nos anexos.

Antes de adentrarmos diretamente nas tramas entre vida e obra, façamos um breve panorama histórico, para entendermos temporalmente a escrita deste texto.

Em 1900, Joyce apresenta o texto “Drama e vida” na Sociedade Literária da University College. Em 1904-1905 ele escreve em *Stephen Hero* sobre os momentos em que escrevia “Drama e vida” e sobre sua apresentação anos antes. Este tema é chamado por ele nas cartas a Stanislaus de o episódio da Universidade e ocupa os últimos capítulos do manuscrito.

Portanto, no período de 1904 a 1907, Joyce elabora o manuscrito que apresenta experiências do autor no período próximo a 1900. Em verdade, podemos considerar até um período da história de vida de Joyce muito anterior, se levarmos em conta os primeiros capítulos perdidos. Mas do que nos restou, temos o período por volta de 1900.

O conceito de identidade narrativa, já abordado no primeiro capítulo e explorado na polaridade identidade-alteridade no segundo capítulo, será tematizado em profundidade aqui. Ao nos aprofundarmos na teoria de Paul Ricoeur teremos respaldo para analisar a questão final: a interseção entre vida e obra.

Após o aprofundamento dos conceitos ligados à identidade narrativa, e a análise de “Drama e vida” no *corpus* e no texto não ficcional, leremos as cartas de Joyce.

---

<sup>85</sup> O texto não-ficcional de Joyce foi publicado em *The critical writings of James Joyce* (JOYCE, 1959).



## Identidade narrativa: aprofundando o conceito

Ricoeur inicia o Quinto Estudo de *O si-mesmo como um outro*, “A identidade pessoal e a identidade narrativa”, considerando-o em relação ao que havia sido realizado nos estudos anteriores, no qual a base teórica foi a semântica, a pragmática e a teoria da ação (articulada à tradição analítica e a tradição fenomenológica e hermenêutica).

Embora tais estudos tenham respondido às questões iniciais, os estudos desconsideraram por completo o problema da identidade pessoal, indissociável do tempo. Com o objetivo de abordar a questão da identidade pessoal e da identidade narrativa é que Ricoeur elabora este quinto estudo.

A identidade narrativa, como dissemos no capítulo Um de nossa dissertação, apareceu pela primeira vez em *Tempo e Narrativa*, no último volume, o terceiro desta volumosa obra. No livro *Réflexion Faite*, Ricoeur descreve brevemente a história do conceito de identidade narrativa<sup>86</sup>.

Terminei *Temps e Récit* em 1984 (demorei mais ou menos um ano para redigir as conclusões cujo tom tornou-se mais problemático do que a própria obra); me pus então logo em busca de uma continuação, a fim de responder ao convite feito pela Universidade de Edimburgo de dar nesta cidade as *Gifford Lectures* em 1986. A ideia se impôs a mim de propor um balanço provisório de minhas pesquisas concernentes ao sujeito (RICOEUR apud DOUEK, 2009, p. 11).

A partir das *Gifford Lectures*, Ricoeur escreveu *O si mesmo como um outro*. Na questão da identidade narrativa, o problema relativo é diferente da obra na qual surge a noção. No quinto estudo, ele escreve: *me proponho recomeçar aqui o trabalho da teoria narrativa, não mais na perspectiva de suas relações com a constituição do tempo humano, como foi feito em Tempo e narrativa, mas na de sua contribuição com a constituição do si* (RICOEUR, 1991, p. 138).

Em *O si mesmo como outro*, a importância da identidade jaz na posição que ocupa entre a descrição do sujeito (com a base teórica dos estudos anteriores) e a ética do sujeito (que será tema dos estudos sete, oito e nove). O projeto hermenêutico ricoeuriano de responder à questão *quem* é constituído entre o descrever, narrar e prescrever, como já tivemos ocasião de dizer.

---

<sup>86</sup> Encontramos a tese de doutorado - em filosofia de Sybil Safdie Douek, *Sujeito e alteridade em Paul Ricoeur e Emmanuel Lévinas: proximidades e distâncias* - já ao final desta pesquisa e por este motivo, não tivemos a oportunidade de consultar diretamente a obra citada de Ricoeur. Entretanto, dada a sua importância, decidimos citá-la.

A prescrição enquadra-se, evidentemente, no campo da ética. A relação entre a narrativa e a ética se baseia no fato de que *não existe narrativa eticamente neutra. A literatura é um vasto laboratório onde são testadas estimativas, avaliações, julgamentos de aprovação e de condenação pelos quais a narrativa serve de propedêutica à ética* (RICOEUR, 1991, p. 140).

Analisaremos esta questão mais à frente, quando tratarmos da recepção da leitura de “Drama e vida” perante a Sociedade Histórica e Literária. Mas já no capítulo anterior, quando escrevemos sobre a relevância da dimensão religiosa na alteridade de Joyce e Stephen, pudemos perceber que em sentido último, a ética é indissociável da literatura e da arte. Ainda que Joyce e Stephen quisessem o contrário em “Drama e vida”, a ética sempre terá efeitos tanto na produção da arte através dos pressupostos conscientes e inconscientes do autor quanto na recepção social da arte.

Lembremos que a obra de Joyce *Ulysses*, que o tornou mundialmente conhecido, foi censurada na Irlanda durante muitas décadas, sendo liberada a sua circulação apenas na década de 1960, quarenta anos após a publicação. Em outros países a obra também foi censurada, mas foi no país de origem de Joyce que a obra levou mais tempo para ser liberada.

No primeiro tópico do estudo de “O problema da identidade pessoal”, Ricoeur, que já havia abordado no prefácio a confrontação entre identidade-idem e identidade-ipse, escreve que ainda não a havia tematizado: *Evoco os termos da confrontação: de um lado, a identidade como mesmidade (latim: idem; inglês: sameness; alemão: Gleichheit), do outro, a identidade como ipseidade (latim: ipse; inglês: selfhood; alemão: Selbstheit)* (RICOEUR, 1991, p. 140).

A diferença entre ipseidade e mesmidade é aqui frisada novamente, pois não constituem a mesma coisa, sendo na dimensão temporal, de permanência e mudança, que se dá a definição entre ambas. Teremos ocasião de distingui-las ainda melhor, ao final deste capítulo.

A mesmidade é tomada em dois sentidos: mesmidade *numérica*, em que um objeto é considerado o mesmo face à uma pluralidade de outros, ou seja, o objeto é o mesmo nele mesmo com relação àqueles outros; e a mesmidade *qualitativa*: dois objetos são a mesma coisa, podendo ser substituídos sem haver diferença qualitativa na substituição.

Podemos pensar na mesmidade numérica através de um conjunto composto

de alunos de determinada sala de aula. O conjunto, por exemplo, pode ter no total 20 alunos. Se designarmos cada aluno por um número (como na chamada) veremos que cada número – e cada aluno - será único, incomparável com relação aos demais e diferente dos outros.

Ricoeur exemplifica a mesmidade qualitativa, dizendo que o sujeito X e o sujeito Y podem usar roupas, em *qualidade* semelhantes, de modo que é dito que a roupa é a mesma. Se trocarem a roupa de X pela de Y, não haverá diferença, pois X e Y vestem a mesma roupa, uma roupa de mesma marca, tamanho, cor, tecido etc.

Entretanto, o que gera dúvida ou hesitação é a continuidade temporal, na mesma coisa sucedendo a si mesma, como no reconhecimento de uma pessoa que não é vista há muito tempo ou no reconhecimento em um crime, tendo passado os anos, pela vítima de seu agressor.

Para estes casos geradores de dúvida, é introduzida por Ricoeur a *continuidade ininterrupta entre o primeiro e último estágio do desenvolvimento do que nós consideramos o mesmo indivíduo* (RICOEUR, 1991, p.141). Em outras palavras, concebemos no tempo a continuidade ininterrupta de modo a considerar um sujeito o mesmo sujeito ao longo da passagem das horas, dos meses, das décadas.

A continuidade ininterrupta é demonstrada *na colocação em série ordenada de mudanças fracas que, tomadas uma a uma, ameaçam a semelhança sem destruí-la* (RICOEUR, 1991, p. 142).

Exemplo destas mudanças fracas são as fotografias 3x4 mostrando idades diferentes de um mesmo sujeito, nas quais o tempo, portanto, é fator de dessemelhança. Para haver a mesmidade, na identidade-idem, há a necessidade de um princípio de permanência no tempo, na similitude e na continuidade ininterrupta. *Toda a problemática da identidade pessoal vai girar em torno dessa busca de um invariante relacional, dando-lhe significação forte de permanência no tempo* (RICOEUR, 1991, p. 142).

Mais à frente Ricoeur se pergunta: *A ipseidade do si implica uma forma de permanência no tempo que não seja redutível à determinação de um substrato (...) uma forma de permanência no tempo que não seja simplesmente o esquema da categoria de substância?* (RICOEUR, 1991, p. 143)

Para responder à esta questão, Ricoeur falará então de dois modos ou

modelos de permanência no tempo: o caráter e a palavra considerada.

Entendo aqui por caráter o conjunto das marcas distintivas que permitem reidentificar um indivíduo humano como o mesmo. (...) ele acumula a identidade numérica e qualitativa, a continuidade ininterrupta e a permanência no tempo. É por esse meio que ele designa de modo emblemático a mesmidade da pessoa (RICOEUR, 1991, p. 144).

Em nota de rodapé Ricoeur acrescenta: *O caráter é a mesmidade na totalidade* (RICOEUR, 1991, p. 145). O autor também define o caráter como sendo o “*que*” do “*quem*” (RICOEUR, 1991, p. 147).

Ricoeur descreve o percurso da ideia de caráter em sua obra, desde *O voluntário e o involuntário* até *O homem falível*. Na primeira obra, o caráter foi definido como o involuntário absoluto, junto do inconsciente e do ser-em-vida, cujo símbolo é o nascimento. Ou seja, nascemos – sem que se possa dizer ao certo que é um ato voluntário – e devemos dar consentimento à existência, já que esta está dada.

Na segunda obra, *O homem infalível*, a temática do voluntário e involuntário não se encontrava presente e sim o tema pascaliano da “*desproporção*” da não-consciência entre finitude e infinitude (RICOEUR, 1991, p. 141). O caráter, neste outro contexto, queria expressar a dimensão do sujeito como sendo finito, finitude que afeta a abertura do sujeito ao mundo, em todos os seus aspectos.

No quinto estudo, o caráter volta a ser tratado na questão da mobilidade (temporal) e imobilidade – assim como no voluntário e involuntário – mas respondendo ao problema da identidade.

O caráter, eu diria hoje, designa o conjunto das disposições duráveis *com que* reconhecemos uma pessoa. É por essa razão que o caráter pode constituir o limite em que a problemática do *ipse* torna-se indiscernível da do *idem* e leva a não distinguir entre uma e outra (RICOEUR, 1991, p. 146).

Em seguida, Ricoeur articula a noção de disposição com o hábito a ser adquirido e já adquirido.

Meu caráter sou eu, eu mesmo, *ipse*; mas esse *ipse* anuncia-se como *idem*. Cada hábito assim contraído, adquirido e tornado disposição durável, constitui um traço – um traço de caráter, precisamente -, isto é, um signo distintivo *com que* reconhecemos uma pessoa, identificamo-la novamente como a mesma, não sendo o caráter outra coisa que o conjunto desses signos distintivos

(RICOEUR, 1991, p. 146).

A alteridade não fica excluída aqui, aparecendo na identificação do outro com o mesmo. Há identificação com os valores, normas, regras sociais. Ainda que tais identificações sejam questionadas, no caso de Stephen com os “outros fora de si”, essa identificação, mesmo que desconstruída, não pode ser ignorada.

Em resumo, o caráter irá englobar a identidade numérica e a qualitativa, assim como a continuidade ininterrupta na mudança e a permanência no tempo. Sendo o que do quem, a pergunta se transforma de *quem sou?* para *o que eu sou?*

Mas porque haveria a necessidade de manter a identidade-*idem* junto da identidade-*ipse*, se o caráter – como um dos modelos para a permanência no tempo – é visualizado desde antes como mesmidade no tempo? A resposta é a seguinte:

Existe, com efeito, um modelo de permanência no tempo diferente daquele do caráter. É o da palavra mantida na fidelidade à palavra dada. Vejo neste *modo de proceder* a figura emblemática de uma identidade polarmente oposta à do caráter. (RICOEUR, 1991, p. 148).

Portanto, o caráter e a palavra mantida são polarmente opostos, seu sentido se difere apesar da presença de ambos na perseveração. Ricoeur fala em perseveração do caráter e perseveração da fidelidade à palavra dada. Nesta polaridade, no meio entre estas duas perseverações é que a noção de identidade narrativa tomará seu lugar.

Tendo-a assim situado nesse intervalo, não ficaremos surpresos em ver a identidade narrativa oscilar entre dois limites, um limite inferior, em que a permanência no tempo exprime a confusão do *idem* e do *ipse*, e um limite superior, em que o *ipse* coloca a questão de sua identidade sem a ajuda nem o apoio do *idem*. (RICOEUR, 1991, p. 150).

Voltando ao nosso *corpus*, podemos perceber que estes dois limites são aqueles através dos quais podemos dar uma resposta à pergunta que viemos elaborando deste o começo. Mas façamos antes uma pausa na teoria a respeito da identidade narrativa e retornemos ao *corpus* e às cartas de Joyce.

III . 2.

## **Tramas entre a arte e a vida**

Logo no começo do que nos restou do manuscrito, lemos a caracterização do personagem (*character*) central como uma personalidade, como alguém que é reconhecido pelos seus colegas de Universidade como um bom escritor nas aulas de redação em língua inglesa.

Em toda a narrativa, vemos Stephen fazer jus ao título de herói, de destaque. Uma imagem grandiosa. Por exemplo, quando o repórter de um dos jornais de Dublin o questiona na rua. Ele é considerado um prodígio, embora estivesse apenas no primeiro ano de Universidade. *Ele estava persuadido que ninguém servia a geração na qual ele tinha nascido tão bem como ele que oferecia, seja em sua arte ou em sua vida, o dom da certeza*<sup>87</sup> (JOYCE, 1989, p. 72).

Apesar de seu brilhantismo, Stephen não encontra alguém com quem dividir suas concepções estéticas, suas teorias sobre arte, sobre poesia. *Ninguém ouvia suas teorias, ninguém estava interessado em arte*<sup>88</sup> (JOYCE, 1989, p. 35).

A relação de alteridade descrita no capítulo anterior desta dissertação, como sendo constituída sob o signo do “outro fora de si”, apresenta uma exceção importante que é a relação de Stephen com três personagens: Lynch, Cranly e Maurice, o irmão de Stephen.

Em conversas com Maurice, Stephen encontra, enfim, alguém para ouvi-lo sobre a construção da estética<sup>89</sup>: *Maurice era uma pessoa muito atenciosa e uma tarde ele disse a Stephen que estava mantendo um diário de suas conversas*<sup>90</sup> (JOYCE, 1989, p. 37).

Com relação ao modo como Stephen vê a si mesmo temos alguns trechos interessantes. Na página 54, encontramos a frase: *Eu sou um artista*<sup>91</sup>. Entretanto, poucas páginas à frente, lemos que um dos colegas de Clongowes, o primeiro colégio onde estudou, pergunta a Stephen se ele está indo para a área de literatura. Stephen responde: *Eu não sei exatamente o que estou escolhendo*<sup>92</sup>. Um conhecido dos dois jovens, Boland, havia dito que Stephen era um

---

<sup>87</sup> he was persuaded that no-one served the generation into which he had been born so well as he who offered it, whether in his art or in his life, the gift of certitude (JOYCE, 1989, p. 72).

<sup>88</sup> No-one would listen to his theories, no-one was interested in art (JOYCE, 1989, p. 35).

<sup>89</sup> building of an entire science of esthetic (JOYCE, 1989, p. 37)

<sup>90</sup> Maurice was a very attentive person and one evening he told Stephen that he was keeping a diary of their conversations (JOYCE, 1989, p. 37).

<sup>91</sup> I am an artist. (JOYCE, 1989, p. 54)

<sup>92</sup> I don't know really what I'm going in for (JOYCE, 1989, 69).

“littérateur”.

Ao longo da narrativa, portanto, encontramos algumas contradições no modo como Stephen vê a si mesmo. Uma hora ele é um artista, outra hora ele não o é, não sabendo que direção seguir. No momento seguinte, é um poeta, um artista amador, como na passagem abaixo:

Ao mesmo tempo ele não era nada mais do que um artista amador. Ele desejava se expressar sua natureza livremente e totalmente para o benefício da sociedade a qual iria enriquecer e também para o seu próprio benefício, vendo que era parte de sua vida fazer assim<sup>93</sup> (JOYCE, 1989, p. 133).

A primeira vez que lemos, em *Stephen Hero*, sobre o texto “Drama e Vida”<sup>94</sup> é logo após a definição da posição ocupada pelo protagonista entre os colegas do ambiente acadêmico. *Stephen, pode-se dizer, tinha ocupado a posição do notável-extraordinário*<sup>95</sup> (JOYCE, 1989, p. 40). Pela distinta posição, por conhecer autores que ninguém tinha ainda conhecido e não ter ficado louco, ele é convidado para apresentar um trabalho na Sociedade Literária e Histórica da Universidade.

Stephen entrega o manuscrito do artigo para Maden, um de seus colegas, dizendo: *o primeiro de meus explosivos*.<sup>96</sup> (JOYCE, 1989, p. 73). Depois de lê-lo, Maden elogia a forma como o texto fora escrito, mas pensa que estará muito acima da capacidade de assimilação do público ouvinte.

A metáfora da explosão também encontra-se presente no trecho em que o narrador diz que Stephen estava preparando o seu artigo com o *máximo de força explosiva*<sup>97</sup>. A intensidade da energia colocada no texto é tanta que *ele tinha todo o seu ensaio em sua mente desde a primeira palavra até a última*<sup>98</sup> (JOYCE, 1989, p. 66).

No capítulo XIX, vemos qual era a intenção com o ensaio “Drama e Vida”: *tinha a intenção muito séria de definir sua própria posição para ele mesmo*<sup>99</sup>

---

<sup>93</sup> but at the same time he was nothing in the world so little as an amateur artist. He wished to express his nature freely and fully for the benefit of a society which he would enrich and also for his own benefit, seeing that it was part of his life to do so (JOYCE, 1989, p. 133).

<sup>94</sup> Traduzimos o texto não ficcional de mesmo título que Joyce apresentou em 1900 na University College. Está nos anexos.

<sup>95</sup> Stephen may be said to have occupied the position of notable-extraordinary (JOYCE, 1989, p. 40)

<sup>96</sup> This is the first of my explosives (JOYCE, 1989, p. 73)

<sup>97</sup> maximum of explosive force (JOYCE, 1989, p. 48)

<sup>98</sup> he had his whole essay in his mind from the first word to the last...(JOYCE, 1989, p. 66)

<sup>99</sup> It was on the contrary very seriously intended to define his own position for himself (JOYCE,



(JOYCE, 1989, p. 72).

Stephen vai até a sala do reitor, que o chamara para uma conversa sobre o ensaio. O reitor diz que havia gostado do estilo do ensaio, do modo como tinha sido escrito, mas não concordava com as teorias apresentadas. Por isso, ele comunica a Stephen que o ensaio não seria lido na Sociedade [Debating Society], a fim de que tais ideias não fossem difundidas entre os alunos, pois a teoria da arte não era a teoria aceita pela Universidade. *Ela representa o total do livre pensamento moderno. Esses autores que você cita, esses que você parece admirar*<sup>100</sup>... (JOYCE, 1989, p. 85).

São Tomás de Aquino? Pergunta Stephen ao reitor, com ironia. O reitor diz que não se referia a Aquino mas sim aos escritores ateus como Ibsen e Maeterlinck. Autores que expõe a corrupção humana sem um propósito moralizante, sem o objetivo de os purificar. Entretanto, a crítica de Stephen incide sobre o fato de a opinião pública ter sido jogada contra Ibsen, sem ao menos conhecê-lo, ler suas obras ou assistir à suas peças. O reitor ele mesmo não as tinha lido, e conhecia apenas as críticas feitas nos jornais. Stephen pergunta se ele tinha lido ao menos uma linha. E a resposta é negativa.

Em seguida, Stephen oferece algumas das peças para o reitor. *Você verá que ele é um grande poeta e um grande escritor* (JOYCE, 1989, p. 87). Apesar de um primeiro momento de vitória frente ao conservadorismo, Stephen refreia seus impulsos contrários à Igreja, esperando ser amigável.

O texto não-ficcional de Joyce, que traduzimos e está nos anexos, termina com uma citação da peça de Ibsen: *...o que você fará em nossa sociedade, Miss Hessel? Perguntou Rörlund - "Eu vou deixar entrar ar fresco" - respondeu Lona*<sup>101</sup>. (JOYCE, 1959, p. 46).

O reitor então pergunta a Stephen se havia a intenção de publicar o ensaio. Ele diz para o reitor publicá-lo, mas não é encorajado, já que as opiniões – revolucionárias na opinião do reitor – não podem ser confundidas com o ensino dado na Universidade. *Você deve admitir que a teoria que você tem – se levada às suas conclusões lógicas – iria emancipar o poeta de todas as leis morais*<sup>102</sup>

---

1989, p. 72)

<sup>100</sup> it represents the sum-total of modern unrest and modern freethinking. The authors you quote as examples, those you seem to admire...(JOYCE, 1989, p. 85).

<sup>101</sup> Ato 1 da peça de Ibsen *Pillars of Society*.

<sup>102</sup> you must admit that this theory that you have – if pushed to its logical conclusion – would emancipate the poet from all moral laws (JOYCE, 1989, p. 88).

(JOYCE, 1989, p. 88)

Stephen diz que apenas levara a definição de beleza de São Tomás de Aquino, *Pulcra sunt quae visa placent*<sup>103</sup> – às suas conclusões lógicas. A definição do santo da Igreja poderia ser aplicada à um quadro realista, sem que houvesse qualquer exigência ética de bondade ou moralidade, pois a definição latina considera que a beleza é o que agrada aos apetites estéticos e somente à isso. *Sua consideração poderia ser aplicada à representação por um pintor holandês de um prato de cebolas*<sup>104</sup> (JOYCE, 1989, p. 88). E mais à frente: *Aquino está certamente do lado do artista capaz. Eu não ouço menção à instrução ou elevação*<sup>105</sup> (JOYCE, 1989, p. 89)

A conversa é finalizada com uma advertência do reitor: *Comece a olhar o lado luminoso das coisas, Mr Daedalus. A arte deve ser saudável em primeiro lugar*<sup>106</sup> (JOYCE, 1989, p. 90).

No texto não ficcional, podemos ver como Joyce pensava a arte – especialmente a arte dramática – em 1900. Não me alongarei muito sobre este texto pois ele está disponibilizado na íntegra nos anexos.

A emancipação da arte de valores morais, de valores éticos é o tema central. Após um breve histórico da arte dramática, Joyce traça a diferença entre literatura e drama:

A sociedade humana é a corporificação de leis imutáveis envolvendo as circunstâncias e fantasias dos homens e das mulheres. O campo da literatura é o campo desses humores e maneiras acidentais – um campo largo; e o verdadeiro artista literário está preocupado principalmente com eles. O drama tem a ver, primeiramente, com o sublinhar destas leis, em toda a sua severidade divina e nua, e apenas secundariamente com os diversos agentes que o sustentam. Quando tudo isso é reconhecido, um avanço terá sido feito para uma apreciação mais racional e verdadeira da arte dramática<sup>107</sup> (JOYCE, 1959, p. 40)

---

<sup>103</sup> O belo é a apreensão do que agrada.

<sup>104</sup> His remark would apply to a Dutch painter's representation of a plate of onions (JOYCE, 1989, p. 88).

<sup>105</sup> Aquinas is certainly on the side of the capable artist. I hear no mention of instruction or elevation (JOYCE, 1989, p. 89).

<sup>106</sup> Begin to look at the bright side of things, Mr. Daedalus. Art should be healthy first of all. (JOYCE, 1989, p. 90)

<sup>107</sup> Human society is the embodiment of changeless laws which the whimsicalities and circumstances of men and women involve and overwrap. The realm of literature is the realm of these accidental manners and humors – a spacious realm; and the true literary artist concerns himself mainly with them. Drama has to do with the underlying laws first, in all their nakedness and divine severity, and only secondarily with the motley agents who hear them out. When so much is recognized an advance has been made to a more rational and true appreciation of dramatic art (JOYCE, 1959, p. 40)

Mais à frente, Joyce define o que é drama: *drama é luta, evolução, movimento em qualquer direção que se desdobre; ele existe, antes que tome forma, independentemente; é condicionado mas não é controlado por sua cena*<sup>108</sup> (JOYCE, 1959, p. 41). E depois, comenta o que deve ser feito: *privar nossas mentes do “não pode” e alterar as falsidades para os quais nós demos suporte. Deixe-nos criticar aos modos dos povos livres, como uma raça livre, preocupando-nos pouco com a palmatória ou com fórmulas*<sup>109</sup> (JOYCE, 1959, p. 42)

No manuscrito, o artigo de Stephen não é censurado pela reitor e ele pode lê-lo. Quando finalmente chega o momento de o apresentar perante a Sociedade, já no capítulo seguinte, Stephen lê com calma o ensaio até o fim, apesar das reações não muito amigáveis daqueles que, ouvindo sua preleção, discordam totalmente dela, tendo por base o catolicismo, o nacionalismo irlandês ou os dois associados. *O clímax da agressividade foi atingido quando Hughes se levantou. Ele declarou em sotaque do norte que o bem-estar moral do povo irlandês estava ameaçado por tais teorias. Eles não precisavam de nenhuma sujeira estrangeira*<sup>110</sup> (JOYCE, 1989, p. 95).

A opinião de Hughes é muito parecida com a opinião do reitor da universidade: *Eu não prevejo muito sucesso para a sua causa neste país, disse ele genericamente. Nosso povo tem sua fé e eles são felizes. Eles são fiéis à Igreja e a Igreja é suficiente para eles*<sup>111</sup> (JOYCE, 1989, p. 90).

Dissemos no segundo capítulo, que Stephen havia deixado o catolicismo. Ele percebe que, mesmo tendo deixado para trás a crença de todos, poderá encontrar dificuldades neste âmbito: *Ele desejava para si ter a vida de um artista. E ele temia que a Igreja iria obstruir seu desejo*<sup>112</sup> (JOYCE, 1989, p. 183).

---

<sup>108</sup> Drama is strife, evolution, movement in whatever way unfolded; it exists, before it takes form, independently; it is conditioned but not controlled by its scene (JOYCE, 1959, p. 41).

<sup>109</sup> First, clear our minds of cant and alter the falsehoods to which we have lent our support. Let us criticize in the manner of free people, as a free race, recking little of ferula and formula (JOYCE, 1959, p. 42)

<sup>110</sup> The climax of the aggressiveness was reached when Hughes stood up. He declared in ringing Northern accents that the moral welfare of the Irish people was menaced by such theories. They wanted no foreign filth (JOYCE, 1989, p. 95)

<sup>111</sup> I do not predict much success for you advocacy in this country, he said generally. Our people have their faith and they are happy. They are faithful to their Church and the Church is sufficient for them. (JOYCE, 1989, p. 90).

<sup>112</sup> The desired for himself the life of an artist. Well! And he feared that the Church would obstruct his desire (JOYCE, 1989, p. 183)

Apesar de evidentemente ter rompido com os preceitos da religião dominante, Stephen reconhece que a própria solidão, um elemento essencial para a produção artística, foi adquirida no momento anterior de sua vida em que tinha sido religioso. *De fato, tinha sido o grande fervor da vida religiosa de Stephen que tinha formado para ele agora as dores da posição solitária*<sup>113</sup> (JOYCE, 1989, p. 134).

Em conversa com o Padre Artifoni, que, como dissemos, lhe dá aulas de italiano no segundo ano de faculdade, vemos a resposta de Stephen, entre o genial e o blasfemo, quando este diz que Bruno foi um herege terrível. Stephen diz: *Sim...e ele foi terrivelmente queimado* (JOYCE, 1989, p. 153) .

Nas aulas de italiano, além da própria língua, Stephen discute outros assuntos com o padre, entre eles a bondade e a beleza. O padre Artifoni, ao contrário dos outros, sugere que Stephen desenvolva melhor seu pensamento sobre a estética. *O Padre Artifoni admirava muito o modo como Stephen de todo coração vivificava generalizações filosóficas e encorajou o jovem para escrever um tratado sobre estética* (JOYCE, 1989, p. 154)

Durante o segundo ano de faculdade, Stephen não se atenta tanto a assistir às aulas ou estudar, de maneira disciplinada, para os exames.

Stephen estudava ainda menos regularmente durante o segundo ano do que o tinha feito durante o primeiro. A *Vida Nova* de Dante sugeria para ele que ele deveria transformar seus versos de amor dissimulados em uma coroa e ele explicou para Cranly com todos os detalhes as dificuldades da escrita de versos<sup>114</sup> (JOYCE, 1989, 156)

Para que o artista possa conceber sua arte ele deve se afastar do convívio social. *Em classe, na biblioteca silenciosa, na companhia dos outros estudantes ele de repente ouvia um comando para ir para fora dali, para estar sozinho*<sup>115</sup> (JOYCE, 1989, p. 34). Relacionado à esta vontade vem se juntar, portanto, a formulação da primeira regra estética: *Isolamento é o primeiro princípio da economia artística*<sup>116</sup> (JOYCE, 1989, p. 34).

---

<sup>113</sup> It was, in fact, the very fervor of Stephen's former religious life which sharpened for him now the pains of his solitary position (JOYCE, 1989, p. 134).

<sup>114</sup> Stephen studied even less regularly during the second year than he had done during the first. The *Vita Nuova* of Dante suggested to him that he should make his scattered love-verses into a perfect wreath and he explained to Cranly at great length the difficulties of the verse-maker (JOYCE, 1989, p.156)

<sup>115</sup> In class, in the hushed library, in the company of the others students he would suddenly hear a command to begone, to be alone (JOYCE, 1989, p. 34)

<sup>116</sup> Isolation is the first principle of artistic economy (JOYCE, 1989, p. 34).

Para unirmos os pontos entre o começo, o meio e o fim – deste trabalho e das relações entre vida e obra de Joyce - terminemos esta parte com a famosa definição de epifania:

Por epifania ele queria dizer uma súbita manifestação espiritual seja na vulgaridade da fala ou do gesto ou uma fase memorável da mente mesmo. Ele acreditava que o homem de letras deveria gravar estas epifanias com extremo cuidado, vendo que elas mesmas são dos mais delicados e evanescentes momentos<sup>117</sup> (JOYCE, 1989, p. 188)

---

<sup>117</sup> By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments. (JOYCE, 1989, p. 188)

II . 3.

## **Começo, meio e fim**

O ponto inicial da escrita de *Stephen Hero* é a noite de 2 de fevereiro de 1904, pouco tempo depois de ter sido rejeitado o texto “Um retrato do Artista” pelos editores Fred Ryan e W. Magee (“John Eglinton”) para a Revista Dana.

O motivo da rejeição foi a presença de conteúdos sexuais no texto. Outras versões indicam que John Eglinton teria dito que não publicaria o que não conseguia entender. Na biografia *James Joyce*, de Richard Ellmann, podemos ler o seguinte trecho do diário de Stanislaus, irmão de Joyce (no diário, Joyce é chamado pelo apelido Jim). Apesar de a passagem ser longa, gostaria de citá-la em detalhes:

2 de fevereiro de 1904, terça-feira. Aniversário de Jim. Ele tem vinte e dois hoje. Decidiu transformar seu texto num romance, e tendo tomado essa decisão está contente, diz ele, por ter sido rejeitado. (...) Jim está começando seu romance, como habitualmente começa as coisas, meio raivoso, para mostrar que escrevendo sobre si mesmo ele tem um assunto mais interessante do que essas discussões inúteis deles. Sugerir o título do texto, “Retrato do Artista”, e esta noite, sentado na cozinha, Jim me contou sua ideia sobre o romance. Deve ser absolutamente autobiográfico, e naturalmente, vindo de Jim, satírico. Ele está botando no livro um grande número de conhecidos, e os jesuítas que conheceu. Não creio que eles gostem de si mesmos ali. Ele não se resolveu quanto a um título, e novamente fiz a maior parte das sugestões. Por fim um título meu foi aceito, “Stephen Hero”, do nome próprio de Jim no livro “Stephen Dedalus”. O título, como o livro, é satírico. Entre nós, rebatizamos personagens chamando-os por nomes que parecem combinar com seus temperamentos, ou sugerir a parte do país de onde eles vieram. Depois fiz uma paródia de muitos desses nomes: Jim, o “Stephen Esturpor”; Papai, “Simão Suspiroso”; eu próprio, “Maurício, o Moroso”; a irmã, “Isabel Imbecil”; tia Josephine (tia Bridget), “Nidinha Burrinha”; tio Willie, “Jim Ciumento” (ELLMANN, 1989, 192).

O projeto de escrita então, inicialmente, era totalmente autobiográfico e não apenas em certo sentido autobiográfico. O motivo reside em ser mais interessante escrever sobre si do que escrever a respeito das “discussões deles”, que, podemos supor, estavam relacionadas à política irlandesa.

Também ficamos sabendo, por este trecho do diário de Stanislaus, que Joyce colocará conhecidos seus como personagens. Maurice é Stanislaus, Lynch é Cosgrave, e assim por diante. Colocar conhecidos e amigos como personagens é uma constante na obra joyceana.

O título *Stephen Hero*, uma sugestão de Stanislaus, é uma referência à canção Turpin Hero<sup>118</sup>, que o autor gostava de cantar. É um título irônico, sardônico. O nome de seu personagem se relaciona ao primeiro mártir do

---

<sup>118</sup> Transcrevemos a canção Turpin Hero em anexo.

catolicismo<sup>119</sup> e, por outro, ao artífice Dédalos da mitologia grega.

A palavra inglesa *hero*, de acordo com o dicionário online Longman<sup>120</sup>, significa tanto um homem que é admirado por fazer algo extremamente corajoso quanto um homem ou garoto que é o personagem principal em um livro, filme, peça.

Quatro meses depois de ter começado a escrever *Stephen Hero*, Joyce conhece Nora Barnacle, a companheira de sua vida. 16 de junho<sup>121</sup> é a data do primeiro encontro do casal. Em 18 de outubro do mesmo ano, os dois se auto-exilam, chegando em Zurique, indo para Trieste e de lá para Pola.

Sabemos através de suas cartas, que no momento em que deixam Dublin, em outubro, Joyce leva na mala os capítulos iniciais até o capítulo XII de *Stephen Hero*. Em carta de 19 de novembro de 1904, ele escreve a Stanislaus: *Eu não escrevi muito do romance – apenas o final do 11º capítulo [sic] em Zurique. Eu escrevi metade sobre “A Noite de Natal” e cinco páginas sobre “Filosofia Estética”*<sup>122</sup> (JOYCE, 1966, p. 71). A Filosofia Estética a que ele se refere é, provavelmente, o caderno de Pola (The Pola Notebook).

Três anos depois, na mesma época em que Nora Barnacle está no hospital a fim de dar à luz Lucia Ana, Joyce está internado no mesmo hospital, com febre reumática. Lucia nasce no dia 29 de julho de 1907. O último conto da série *Dublinenses*, “The dead”<sup>123</sup>, foi escrito por Joyce enquanto se recuperava. Foi depois<sup>124</sup> de sua recuperação que ele começou a pensar na reformulação de *Stephen Hero* em *Um retrato do Artista quando jovem*.

Este livro de Joyce, seu primeiro romance, foi publicado na revista *The Egoist*, no período de 2 de fevereiro (aniversário do autor) até o dia 1 de setembro de 1915. Um ano após, ele seria publicado em livro com a assinatura do autor e

---

<sup>119</sup> Segundo Ellmann, o nome Stephen Daedalus foi escolhido por Joyce, *segundo o primeiro mártir do cristianismo e maior inventor do paganismo* (ELLMANN, 1989, p. 194).

<sup>120</sup> Disponível no site: <http://www.ldoceonline.com/>

<sup>121</sup> Dia imortalizado no longo e único dia de *Ulisses*, o dia de Bloom, Bloomsday.

<sup>122</sup> I have not written much of the novel – only the end of the 11<sup>th</sup> [sic] chapter in Zürich. I have written about half of 'Xmas Eve' and about five long pages of “Esthetic Philosophy” (JOYCE, 1966, p. 71).

<sup>123</sup> Este conto, juntamente com os outros de *Dublinenses*, foi analisado em detalhes na dissertação de mestrado de minha orientadora, Prof. Dra. Magda Velloso Fernandes de Tolentino, intitulada *Dubliners: the Journey Westwards* (1989) e em sua tese de doutorado *James Joyce e a Formação da Nacionalidade Irlandesa* (1999).

<sup>124</sup> De acordo com Ellmann, Stanislaus escreve, em Trieste, em seu diário de 8 de setembro, que Joyce, terminando “The Dead”, o último conto de *Dublinenses*, reescreveria *Stephen hero* completamente (ELLMANN, 1989, p. 194).



com a inscrição final: *Dublin 1904-1916*, indicando com a data que *Stephen Hero* insere-se no projeto estético de *Um retrato*.

Em carta de 4 de abril de 1905 para seu irmão, quando já no exílio, Joyce escreve a respeito de *Stephen Hero*, cujo número de capítulos projetado é 63:

Terminei agora um outro capítulo e estou no capítulo XX. Esta é uma obra terrível: admiro como tive paciência para escrevê-la. Você acha que outras pessoas terão paciência para ler? Se você ver Cosgrave diga-lhe que ele está no meu romance com o nome de Lynch<sup>125</sup> (JOYCE, 1966, p. 87).

Uma obra terrível [a terrible opus] é a opinião do autor um ano após ter começado a escrita. Não é a toa que a qualidade presumida para escrevê-la seja a paciência, pois 63 capítulos tornará volumosa a obra, mas Joyce explica o motivo do tamanho em carta de 28 de fevereiro de 1905 (alguns meses antes da carta citada acima) para Stanislaus.

Parece-me que o que assombra a maior parte das pessoas sobre o tamanho do romance é a extraordinária energia do escritor e sua paciência extraordinária. Seria fácil para mim escrever romances curtos se eu quisesse mas o que eu quero despejar neste romance só pode ser despejado por um gotejar constante. (...) Eu não estou muito satisfeito com o título “Stephen Hero” e estou pensando de retornar ao título original do artigo “Um retrato do artista” ou talvez melhor “Capítulos na vida de um jovem”<sup>126</sup> (JOYCE, 1966, p. 86).

Curiosamente, depois de reformulado, o título será uma reunião de ambos, *Um retrato do artista quando jovem*. Joyce continua, na mesma carta, comentando sobre o exílio e dando sua avaliação:

Comecei a aceitar minha situação presente como um exílio voluntário – não é assim? Isso parece a mim importante tanto porque em parte vou gerar um futuro pessoal para satisfazer o coração de Curran e também porque isso me fornecerá a nota com a qual proponho terminar meu romance... Eu deixo Pola no domingo para Trieste<sup>127</sup> (JOYCE, 1966, p. 86).

---

<sup>125</sup> I have now finished another chapter and am at Chapter XX. This is a terrible opus: I wonder how I have the patience to write it. Do you think other people will have the patience to read it?... If you see Cosgrave tell him that he is in my novel under the name of Lynch (JOYCE, 1966, p. 87).

<sup>126</sup> It seems to me that what astonishes most people in the length of the novel is the extraordinary energy in the writer and his extraordinary patience. It would be easy for me to do short novels if I chose but what I want to wear away in this novel cannot be worn away except by constant dropping. (...) I am not quite satisfied with the title “Stephen Hero” and am thinking of restoring the original title of the article “A Portrait of the Artist” or perhaps better “Chapters in the Life of a Young Man” (JOYCE, 1966, p. 86).

<sup>127</sup> I have come to accept my present situation as a voluntary exile – is it not so? This seems to me

Richard Ellmann explica a passagem da carta sobre Curran: *Curran receara que ele ficaria sem material autobiográfico e não teria material para um segundo livro* (ELLMANN, 1989, 236).

O tema de “Drama e Vida” é descrito por ele nas cartas como o episódio da Universidade (*the University College episode*). No período em que redige a carta acima, ele estava escrevendo um pequeno texto, de cerca de cinco páginas, sobre literatura inglesa para Escola Berlitz do Japão.

Em carta de 27 de maio de 1905, também para Stanislaus, podemos ler: *Você sabe o martírio da minha vida aqui e sua aridez. Eu penso que o título do romance está justificado*<sup>128</sup> (JOYCE, 1966, p. 90). Nesta carta ele pede que Stanislaus lhe mande de volta os capítulos de *Stephen Hero*. Stanislaus estava em Dublin ainda (não havia se juntado ainda a Joyce e Nora em Trieste).

Mas o mais importante para nós aqui é o que ele diz mais à frente na carta: *Eu mudei muito o escopo do romance e pretendo reescrever um pouco do começo que eu penso não estar bem escrito*<sup>129</sup> (JOYCE, 1966, p. 90).

Portanto, pouco mais de um ano depois de começar a escrever, Joyce começa a ficar insatisfeito com a escrita. Ainda levará um tempo para que ele reformule inteiramente a obra, de 63 para 5 capítulos em 8 de setembro de 1907.

Em carta de 7 de junho de 1905, ele diz já ter terminado o capítulo XXIV. Nesta carta vemos que Joyce queria terminar a escrita de *Dublinenses* até o fim do ano, ou seja, mais um semestre. O próximo livro seria “Provincials”, que nunca chegou a ser escrito. Com relação a *Dublinenses*, ele diz estar contente: *Estou estranhamente satisfeito com estas histórias*<sup>130</sup> (JOYCE, 1966, p. 92).

Joyce considera, nesta carta, o exílio como um experimento que não pode ser considerado fracassado pelos seguintes motivos: *nesses nove meses eu ganhei um filho, escrevi 500 páginas de meu romance, escrevi 3 das minhas histórias, aprendi alemão e dinamarquês muito bem*<sup>131</sup> (JOYCE, 1966, p. 93).

---

important both because I am likely to generate out of it a sufficiently personal future to satisfy Curran's heart and also because it supplies me with the note on which I propose to bring my novel to a close. ... I leave Pola on Sunday morning for Trieste (JOYCE, 1966, p. 83-84).

<sup>128</sup> You know the martyrdom my life is here and its dullness. I think the title of the novel is justified. (JOYCE, 1989, p. 90).

<sup>129</sup> I have changed the scope of the novel very much and intend to rewrite some of the beginning which, I think is not well written (JOYCE, 1966, p. 90).

<sup>130</sup> I am uncommonly well pleased with these stories (JOYCE, 1966, p. 92).

<sup>131</sup> in those nine months I have begotten a child, written 500 pages of my novel, written 3 of my

O exílio tinha lhe servido, ainda, para melhorar sua capacidade de escrita. Ele comenta sobre o episódio com Emma, sobre o qual falamos no capítulo anterior: *Eu acredito, além disso, que eu escrevo muito melhor agora do que eu escrevia quando estava em Dublin e o incidente do capítulo XXIII onde Stephen faz “amor” com Emma Clery eu considero uma notável peça de escrita*<sup>132</sup> (JOYCE, 1966, 93).

Joyce enviava os capítulos que estava escrevendo para que Stanislaus pudesse fazer uma crítica literária do texto, para que ele desse sua opinião. Em carta de 24 de setembro de 1905 Joyce escreve:

Eu gostaria de saber o que você pensa dele. O único livro que eu penso ser igual é o *Hero of Our Days* de Lermontoff. Claro que o meu é muito maior e o protagonista de Lermontoff é uma aristocrata e um homem cansado e um animal corajoso. Mas existe uma semelhança no objetivo e no título<sup>133</sup> (JOYCE, 1966, p. 111)

Em outra carta, de 3 de outubro de 1905, ele diz para Stanislaus tomar cuidado com o manuscrito e que não deseja que este circule em Dublin, com qualquer um tendo acesso. As pessoas que podiam lê-lo eram Stanislaus, Curran e Cosgrave, por serem amigos.

Entre outubro de 1905 e março de 1906, não temos mais cartas relacionadas a *Stephen Hero*, pois em outubro Stanislaus foi se juntar a Joyce no exílio, em Trieste. Na sequência do livro de cartas de Joyce, *Letters II*, a próxima carta que se refere ao manuscrito é a carta que citamos no primeiro capítulo a Grant Richards: *Você sugere que eu escreva um romance em certo sentido autobiográfico. Eu já escrevi perto de mil páginas de tal romance, como eu acho que te disse, 914 para ser exato*<sup>134</sup> (JOYCE, 1966, p. 131).

Através de Richard Ellmann, ficamos sabendo que as páginas que restaram do manuscrito são numeradas de 477 a 506 e de 519 a 902. Também ficamos sabendo que em carta de 6 de março, Richards havia feito a sugestão.

---

stories, learned German and Danish fairly well (JOYCE, 1966, p. 93).

<sup>132</sup> I believe, besides, that I write much better now than when I was in Dublin and the incident in Chap. XXIII where Stephen makes 'love' to Emma Clery I consider a remarkable piece of writing (JOYCE, 1989, p. 93)

<sup>133</sup> I wish you'd say what you think of it. The only book I know like it is Lermontoff's *Hero of Our Days*. Of course mine is much longer and Lermontoff's hero is an aristocrat and a tired man and a brave animal. But there is a likeness in the aim and title (JOYCE, 1966, p. 111)

<sup>134</sup> You suggest that I should write a novel in some sense autobiographical. I have already written nearly a thousand pages of such a novel, as I think I told you, 914 pages to be accurate (JOYCE, 1966, p. 131).

Infelizmente, não conseguimos encontrar a carta original de Grant Richards.

Em julho de 1906, Joyce começa a trabalhar no banco Nast-Kolband Schumacher, em Roma. O motivo principal para ter se mudado foi a remuneração maior, como ele diz a Grant Richards em carta de 10 de junho de 1906: *Como o salário (150 libras ao ano) é perto do dobro do que ganho atualmente eu espero ter tempo para terminar meu romance em Roma dentro de um ano ou, no máximo, em um ano e meio*<sup>135</sup> (JOYCE, 1966, p. 138).

Porém, alguns meses depois ele parece ter mudado de opinião. O motivo principal havia sido a recusa da publicação de *Dublinenses*. Em carta de 10 de outubro de 1906 para Stanislaus, Joyce escreve:

Finalmente sobre meu romance, e uma palavra vai ser suficiente. Eu não estou em um estado mental para completá-lo. Por dois anos eu vivi esperançoso e agora que eu vejo que estes dois anos de espera e esperança não me deram nada é muito esperar que eu devesse me sentar calmamente e continuar a escrever e então esperar e ter esperança de novo. Pois eu tenho certeza que então eu teria as mesmas objeções e as mesmas letras<sup>136</sup> (JOYCE, 1966, p. 177-178)

As mesmas palavras são escritas a Grant Richards, mas Joyce acrescenta:

É verdade que eu preciso de um editor, mas o editor que eu preciso deve estar ao menos preparado para arriscar alguma coisa para o que ele estime valioso e neste meio tempo fico feliz que minha posição, modesta ..., me permite salvar meu trabalho da mutilação e meu talento da corrupção<sup>137</sup> (JOYCE, 1966, p. 179)

Ou seja, o adiamento recorrente e sucessivo para a publicação de *Dublinenses* faz Joyce querer um editor que tenha coragem para arriscar. As cartas entre Joyce e Grant Richards (o editor que sempre arrumava alguma questão para postergar a publicação) sobre *Dublinenses* dariam um belo trabalho acadêmico.

---

<sup>135</sup> As the salary (150 libras) is nearly double my present princely emolument and as the hours of honest labour will be fewer I hope to find time to finish my novel in Rome within a year or, at most, a year and a half (JOYCE, 1966, p. 138).

<sup>136</sup> Finally as to my novel, and one word will be enough. I am not in a fit state of mind to complete it. For two years I have been living in hope and now that I see that those two years of waiting and hoping have availed me nothing it is really too much to expect that I should sit down calmly and continue to write and then to wait and hope again. For I am sure we would then have the same objections and the same letters (JOYCE, 1966, p. 177-178)

<sup>137</sup> It is true that I stand in need of a publisher, but the publisher I need must at least be prepared to risk something for what he esteems highly and in the meantime I am glad that my position, modest though it be, enables me to save my work from mutilation and my talent from corruption.

Mas como este não é nosso objetivo aqui, voltemos às cartas ligadas à *Stephen Hero*. Em uma carta de 6 de novembro de 1906, Joyce diz *se eu começar a escrever o meu romance de novo*<sup>138</sup> (JOYCE, 1966, p. 179).

Citaremos, como curiosidade, a carta de 13 de novembro de 1906: *Pensei em começar a escrever minha história Ulisses: mas eu tenho muitas coisas para cuidar no presente*<sup>139</sup> (JOYCE, 1966, p. 180). Ou seja, inicialmente *Ulisses* não teria o volume que veio a ter. Presume-se que Joyce pensava aqui em escrever apenas um conto para o tema. Nesta mesma carta ele escreve que havia mandado *Dublinenses* para John Long. Mas nada tinha mudado em sua vida: *Sem caneta, sem tinta, sem mesa, sem espaço, sem tempo, sem silêncio, sem inclinação*<sup>140</sup> (JOYCE, 1966, p. 203). E mais a frente: *O outro dia eu estava pensando sobre meu romance. Quando tempo já gastei nele? Existe alguma sentido em continuar?*<sup>141</sup>

Em carta de 1 de março de 1907, Joyce escreve sobre a necessidade de ter um outro emprego, mas que não fosse como no Banco: *prevejo que preciso ter outro trabalho também mas continuar como estava certamente significaria minha extinção mental. Há meses não escrevo uma linha e até ler me cansa*<sup>142</sup> (JOYCE, 1966, p. 234).

Na carta de 1º março de 1907 ele escreve: *não gosto do livro (Musica de Camara) mas queria que fosse publicado e agora que se dane, é um livro de um homem jovem*<sup>143</sup> (JOYCE, 1989, p. 219).

## Conclusão

O personagem Stephen Daedalus está presente em mais duas obras de Joyce. Na obra que é a continuação da escrita de *Stephen Hero*, *Um retrato do artista quando jovem*, e em *Ulisses*. Podem ser feitas comparações entre o personagem nas três obras. Entretanto, como este não é o nosso objetivo,

---

<sup>138</sup> and if I begin to write my novel again (JOYCE, 1989, p. 179).

<sup>139</sup> I thought of beginning my story Ulysses: but I have too many cares at present. (JOYCE, 1989, p. 190).

<sup>140</sup> No pen, no ink, no table, no room, no time, no quiet, no inclination...(JOYCE, 1989, p. 203).

<sup>141</sup> The other day I was thinking about my novel. How long am I at it now? Is there any use continuing it? p. 206

<sup>142</sup> I foresee that I shall have to do other work as well but to continue as I am at present would certainly mean my mental extinction. It is months since I have written a line and even reading tires me (JOYCE, 1966, p. 234)

<sup>143</sup> I don't like the book but wish it were published and be damned to it. However, it is a young man's book (JOYCE, 1989, p. 219).

devemos propor uma última questão.

Quando Joyce escreve, nesta carta acima, que *Chamber Music* é um livro de um homem jovem - na medida em que *Stephen Hero* está relacionado ao texto “A Portrait of the Artist” e pode ser contraposto ao texto que o segue, *Um retrato do artista quando jovem* - podemos ver a identidade de seu protagonista como sendo a identidade narrativa do autor (e claro, do personagem) quando jovem. Além, evidentemente, de que na escrita do manuscrito, James Joyce tem vinte e dois anos no início e vinte e cinco quando abandona seu projeto.

No primeiro capítulo, usando o quadro do *espaço autobiográfico* de Lejeune, dissemos que se fazia possível descrever *Stephen Hero* como um romance autobiográfico. Um romance autobiográfico, “em certo sentido”, com narração em terceira pessoa (embora seja um fenômeno raro, podem ser encontradas algumas autobiografias), com a identidade entre personagem e autor sendo estabelecida de forma indireta – Stephen como autor de cartas e contos (como pseudônimo de Joyce) e Joyce como Stephen: Stephen como portador das experiências progressas de Joyce.

Na biografia *James Joyce*, de Richard Ellmann, lemos:

Joyce, tentando explicar a seu amigo Loius Gillet as dificuldades especiais do romancista autobiográfico, disse: “Quando sua obra e sua vida são uma só, quando são tramadas no mesmo tecido...” e depois hesitou como que dominado pela dureza do seu comércio sedentário. (ELLMANN, 1989, p. 194).

Esta conversa com Loius Gillet encontra ressonância em *Stephen Hero*, em trecho citado em nosso segundo capítulo, na cena em que Stephen refuta a tese materna de que um livro seria bom para fugir da vida, nos dizendo da trama entre a arte e vida, a arte como expressão central da vida. Repetindo a citação anterior, temos:

Mas isto está errado: este é um grande erro que todo mundo faz. Arte não é uma escape da vida...A arte é, pelo contrário, a expressão central da vida. Um artista não é alguém que constrói um céu mecânico perante o público. O padre é quem faz isso. O artista afirma a completude (inteireza) de sua própria vida, ele cria...Você entende?<sup>144</sup>(JOYCE, 1989, p. 80)

---

<sup>144</sup> But that is wrong: that is the great mistake everyone makes. Art is not an escape from life!... Art, on the contrary, is the very central expression of life (...) An artist is not a fellow who dangles a mechanical heaven before the public. The priest does that. The artist affirms out the fulness of his own life, he creates...Do you understand? (JOYCE, 1989, p. 80)

Com a inspiração da análise e tradução de “Drama e vida”, renomeado em *Stephen Hero* como “Arte e vida”, gostaríamos de escrever sobre uma última questão: qual é a diferença entre arte e vida? Qual a diferença entre a vida pregressa de Joyce e a vida relatada em *Stephen Hero*? Há alguma diferença? Em que podemos nos basear para pensar questão tão inusitada e, aparentemente, despropositada?

No sexto estudo de *O si mesmo como um outro*, Ricoeur responde a esta pergunta de forma brilhante. Primeiro, o filósofo francês lista as diferenças entre a vida e a literatura: *equivocidade da noção de autor; inacabamento “narrativo” da vida; emaranhado de histórias de vida umas nas outras; inclusão das narrativas de vida numa dialética de rememoração e de antecipação* (RICOEUR, 1991, p. 191)

Em primeiro lugar, há o problema da autoria da vida. A vida é, nesse sentido, muito diferente da literatura. Se me proponho a escrever um livro, apenas eu sou o autor da trama e dos personagens. Eu estipulo o começo e o fim da narrativa, enquanto que na vida tanto o começo como o fim de minha vida pertencem mais aos outros do que a mim. Aos outros que me viram nascer (e que me contam sobre os meus primeiros anos) e aos outros que, sobrevivendo à minha morte, a testemunharão.

Na vida, o máximo que posso me considerar é ser eu um co-autor, junto de outros autores, escritores de parte de suas vidas. Neste ponto, tocamos a noção de emaranhado de histórias de vida do qual nos diz Ricoeur.

Na geração de Joyce, de acordo com Herry Levin<sup>145</sup> (1993), circulava a ideia de que o artista poderia ter como tema sua própria experiência. Poderia escrever sobre si, sobre sua própria vida e ainda mais, sobre seu próprio processo de criação. A sugestão de Grant Richards de que Joyce escreva um romance em certo sentido autobiográfica corrobora esta tese.

*Stephen Hero* pode ser descrito como sendo um romance de desenvolvimento (*Bildungsroman*) e como um romance-do-artista (*Künstlerroman*). *Künstlerroman*, ou romance-do-artista foi um tipo de literatura bastante comum no século XIX e início do século XX. Tão comum que era

---

<sup>145</sup> O *Künstlerroman* ofereceu uma solução experimental para o dilema da geração de Joyce, permitindo aos escritores aplicar os métodos do realismo à questão da arte (LEVIN, 1993, p. 78)

provável que o primeiro livro de um romancista de talento fosse um romance sobre o artista, e tão típico que se pode falar de características gerais destes romances.

O primeiro romance deste tipo surgido na literatura pertence, segundo os críticos, a Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *O aprendizado de Wilhelm Meister (1795–1796)*. Livro que também inaugura o chamado *Bildungsroman*, romance de desenvolvimento de um sujeito desde a infância, passando pela adolescência e começo da vida adulta, em seus variados aspectos relacionados ao transcorrer e à modificação de sua personalidade. A diferença entre os dois tipos consiste apenas na presença do artista como personagem principal que se desenvolve ao longo da obra, seja pintor, ator, músico.

Maurice Beebe resumiu as características mais marcantes e mais frequentes neste tipo de romance:

A pessoa abençoada (ou amaldiçoada) de “temperamento artístico” é sempre sensível, geralmente introvertida e egocêntrica, frequentemente passiva, e às vezes tão capaz de abstrair mentalmente do mundo à sua volta que parece distraída ou “possessa”... o herói atinge este estado apenas depois de ter se livrado das exigências domésticas, sociais e religiosas a ele impostas pelo meio ambiente (BEEBE, 1993, p. 53).

Não podemos pensar em um resumo melhor para o enredo de *Stephen Hero*. Ao citar a proximidade com o livro de Lermontoff, *Hero of our time*,<sup>146</sup> Joyce aproxima o manuscrito dos romances que estavam sendo elaborados por outros autores. De acordo com Irwin Paul Foote, o tradutor para o inglês, *A hero of our time* é, como o título indica, uma história sobre a vida e a personalidade de um homem que é típico de sua época (LERMONTOV, 2001, p. xvii).

Mais a frente no prefácio do livro de Lermontov, Foote descreve Pechorin, o personagem principal, como sendo: *orgulhoso, enérgico, de vontade forte, auto-confiante, mas, descobrindo que a vida não se enquadra em suas expectativas, se torna amargurado, cínico e entendiado* (LERMONTOV, 2001, p. xvii).

Um texto é apenas um texto, mas é pelo texto que é construída e desconstruída a identidade narrativa. E somente com um texto podemos responder à pergunta *quem*. Contar a própria vida é criar e recriar a própria vida.

---

<sup>146</sup> Por ser uma obra escrita em russo, e, portanto, no alfabeto cirílico, o leitor encontrará por vezes a grafia do autor ora como Lermontoff e ora como Lermontov, assim como o título *A hero of our days* – como diz Joyce – as vezes é traduzido, como na edição que tivemos acesso como *A hero of our times* (LERMONTOV, 2001)



Para responder à pergunta sobre a vida e a arte, podemos lembrar a citação de *Um retrato de um artista quando jovem*, que inserimos logo no início deste trabalho: *O artista como o Deus da criação, fica dentro ou detrás, além, ou acima de sua obra, invisível, aperfeiçoado e alheio à existência, indiferente, aparando as unhas*<sup>147</sup> (JOYCE, 1996, 245).

O artista ou o autor no caso das autobiografias (e romances autobiográficos) situa-se em local privilegiado, porque está fora, para além, atrás e acima. Mas também encontra-se dentro da sua criação, ainda que invisível, ainda que alheio.

Tivemos ocasião de frisar, ao longo de todo este trabalho, as duas dialéticas da identidade: identidade *versus* alteridade e identidade-ipse por oposição à identidade-idem. Podemos novamente fazer distinção entre ipse e idem, definindo identidade narrativa, junto com a noção de caráter e manutenção de si:

a identidade narrativa mantém-se entre as duas; tornando narrável o caráter, a narrativa restitui-lhe o movimento, abolindo nas disposições adquiridas, nas identificações-com sedimentadas. Tornando narrável a perspectiva da verdadeira vida, ele lhe dá os traços reconhecíveis de personagens amados ou respeitados. A identidade narrativa mantém juntas as duas pontes da cadeia: a permanência no tempo do caráter e a da manutenção de si. (RICOEUR, 1991, p. 196).

E o que encontramos da identidade do personagem então? Quem é Stephen Daedalus em *Stephen Hero*?

No campo da alteridade, podemos dizer que Stephen é o não-católico, o não-feminista, o não-nacionalista. É aquele que é seguro de si, egoísta, alheio às convenções, solitário. Este é o caráter de Stephen, o modo como podemos sentir o personagem e personalidade em seu caráter. Se futuro artista, será daqueles que repudiam o público, afastando-se dele para a sua criação sem esperar sua posterior aprovação. Antes de serem criticados, já esperam ser criticados. E não se importam muito, por ser um fato conhecido de antemão. Lembramos do trecho citado no capítulo dois, quando Stephen se declara à Emma:

- Eu vivo uma vida tão estranha – sem ajuda ou aprovação de ninguém. Às vezes eu tenho medo de mim mesmo. Eu chamo estas pessoas da universidade de vegetais, não de homens... Então quando eu estava praguejando contra meu próprio caráter eu te vi (...) Você sabia que eu estava feliz de te ver (...) Eu disse, aqui está finalmente uma criatura humana... Eu não

---

<sup>147</sup> The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails (JOYCE, 1996, p. 245)

posso te dizer o quanto eu fiquei feliz<sup>148</sup> (JOYCE, 1989, p. 176)

Embora a exigência de moralidade e ética na arte seja questionado por Stephen, o artista deverá dar um retorno para a sociedade. Apesar de toda a sua distância dos outros, a sua arte visa livrar os dublinenses da sua paralisia. Em carta à Grant Richards, a respeito da não publicação de *Dublinenses*, Joyce dirá: *você atrasará o curso da civilização na Irlanda impedindo o povo irlandês de dar uma boa olhada em si mesmo no meu espelho bem polido* (ELLMANN, 1989, p. 283).

Em *Stephen Hero*, esta é uma das passagens em que tal pensamento de Joyce aparece:

Ao mesmo tempo ele não era nada mais do que um artista amador. Ele desejava se expressar sua natureza livremente e totalmente para o benefício da sociedade a qual iria enriquecer e também para o seu próprio benefício, vendo que era parte de sua vida fazer assim<sup>149</sup> (JOYCE, 1989, p. 133).

O texto “A Portrait of the Artist” que antecede em um mês a escrita de *Stephen Hero* indica que Joyce tinha por objetivo escrever um retrato do artista, (*Kunstlerroman*). Sua proposta de escrita era escrever e representar o artista enquanto personagem, ele mesmo como personagem de si mesmo. Stephen como Joyce. E Joyce como Stephen.

Quando dissemos na introdução que queríamos apagar, ofuscar a diferença total e a igualdade total entre Stephen e Joyce foi no sentido de que criador e criatura – neste caso – compartilham uma identidade narrativa, quando jovem. Podemos presumir se ela é verdadeira ou falsa, imaginada ou fidedigna. Quanto à isso, é interessante deixar a palavra final para Stephen Daedalus: *A vida é como eu a concebo*<sup>150</sup> (JOYCE, 1989, 39)

---

<sup>148</sup> I live such a strange life – without help or sympathy from anyone. Sometimes I am afraid of myself. I call those people in the college not men but vegetables...Then while I was cursing my own character I saw you (...) You know I was delighted to see you (...) I said, here is a human creature at last... I can't tell you how delighted I was (JOYCE, 1989, p. 176)

<sup>149</sup> but at the same time he was nothing in the world so little as an amateur artist. He wished to express his nature freely and fully for the benefit of a society which he would enrich and also for his own benefit, seeing that it was part of his life to do so (JOYCE, 1989, p. 133).

<sup>150</sup> Life is such as I conceive (JOYCE, 1989, p. 39 )

## **Considerações finais**

Passamos uma boa parte de nossas vidas sonhando. Para Jung, o sonho é uma atividade compensatória do inconsciente com relação à consciência. Assim como Freud, Jung argumentou que o sonho possui um sentido. O sentido está sempre à nossa frente, não se esconde, nem é censurado. A interpretação, porém, exige de nós um trabalho para que possamos entender de que modo se dá a compensação do inconsciente em função dos conteúdos da consciência.

Acredito que o fato de ter sonhado com Joyce em 2005, com um outro de um outro (Stephen, o outro e o mesmo de Joyce), pode ser entendido com uma compensação de minha atitude consciente. Fez com que eu conhecesse uma outra disposição psíquica, para mim, totalmente *outra*.

Responder a questão *quem* – que nos conduz à identidade nossa e do outro - é fundamental, sua importância não pode ser refutada. A ignorância de não saber quem somos é causa de grandes problemas, assim como é problemática a interdição da construção da própria narrativa individual ou coletiva, da própria história em momentos trágicos como guerras, tiranias e ditaduras.

O sonho de 2005 me conduziu à festa da vida joyceana (*life's feast*) e me fez passar por uma Iniciação Científica, financiada pela (FAUF/UFSJ) “Irlandesidade em Joyce: memória, (auto)biografia e escritos não-ficcionais” e seu aprofundamento foi realizado agora com o *Manuscrito de Joyce*.

O fato do manuscrito ser incompleto, fragmentado e rasurado, não representou problemas para a pesquisa, na medida em que o não dizer também apresenta um sentido, embora de interpretação fugidia. Seu inacabamento pode ser visto como um fracasso, como um esboço. Ou ainda como um texto em si mesmo.

Procuramos ver, é claro, o manuscrito como um texto em si mesmo. Como um texto, assim como um sonho, portador de um sentido. Em nossa caso, de um sentido “em certo sentido” autobiográfico.

Pretendemos, desde o início, ler o manuscrito instigados pelo problema do *espaço autobiográfico*. O pseudônimo, o falso (pseudo) nome de Joyce como Stephen em cartas de 1904 e em três contos (transformando assim Stephen em autor de contos e um “sujeito fictício-real” que escreve cartas) fez surgir à nossa frente muitas interrogações.

Com a obra de Lejeune – especialmente *O pacto autobiográfico* e *Je est un autre* – tivemos um quadro de referências que nos permitiu situar o manuscrito de

Joyce como um romance autobiográfico em terceira pessoa. Através do contato com os livros de Lejeune, outra questão muito importante surgiu.

A autobiografia toca, necessariamente, na definição (de uma teoria) da identidade. Se um sujeito pretende escrever uma autobiografia, um romance autobiográfico, ele vai escrever sobre quem ele é. Mas como podemos entender *quem* ele é? Em outras palavras, como podemos entender a identidade?

De modo que - nos limites apagados entre romance e romance autobiográfico, na ideia de escrita de si - fomos ao encontro do conceito ricoeuriano de identidade narrativa.

Outros temas, que poderiam ser tratados, como a memória, o esquecimento, o exílio, foram ficando ao longo da pesquisa para trabalhos futuros, bem como a comparação com *Um retrato do Artista quando jovem e Ulisses*.

O principal conceito com o qual trabalhamos foi, portanto, o de identidade narrativa. Conceito complexo, articulado a teorias filosóficas diversas, no diálogo de alteridade constante que Ricoeur teve com outros filósofos. Por muitas vezes, tivemos de refrear o desejo de aprofundamento em conceitos e autores da filosofia, de Aristóteles a Gadamer. Procuramos ser sucintos na escrita das ideias de Ricoeur, procurando trazer ao leitor um panorama breve mas, na medida do possível, completo sobre o conceito de identidade narrativa.

Inicialmente tínhamos a ideia de utilizar o suporte teórico de Stuart Hall e Sygmunt Bauman, passando pela história do conceito de identidade na filosofia, desde o princípio de identidade e o princípio de não contradição. Este trabalho foi excluído desta dissertação, mas serviu de base para o *paper* "Ninguém é alguém: a identidade no conto 'O Imortal', de Borges" e que foi apresentado no 1º Colóquio Internacional de Letras e Linguística da Universidade Estadual de Maringá.

Decidimos por abandonar aquele suporte teórico em virtude de o conceito de identidade narrativa se mostrar mais pertinente aos nossos objetivos e, no meu modo de ver, mais válido no quesito de sua historicidade (no diálogo entre a permanência e mudança, que já se encontra presente em Descartes e Nietzsche – entre outros) e que é visto por Stuart Hall apenas no século XX, a cambiância surgindo dos discursos da psicanálise, do marxismo, do feminismo etc.

Respondemos à questão *quem*, narrando. A narrativa, entre a ética e a descrição, é o suporte através do qual cada um de nós encontra sua própria identidade. Identidade que permanece a mesma como identidade-idem no caráter

e que também permanece a mesma na promessa, na consideração e manutenção da palavra dada.

Mas nossa identidade também é forjada pelas relações com os demais, com o outro com quem dialoga, nesse jogo entre a identidade-eu e identidade-nós, para usarmos a terminologia de Norbert Elias.

Na Irlanda de Joyce, do final do século XIX e início do século XX, a balança da identidade tendia para a identidade-nós, com o catolicismo como força predominante que influenciava as práticas sociais de quase todos. Menos de Joyce e de Stephen.

Em uma passagem de *Stephen Hero*, descrevendo rispidamente a relação de seu personagem com o outro “fora de si”, Joyce faz Stephen dizer: *Minha arte procederá de uma fonte nobre e livre. É muito problemático para mim adotar as maneiras destes escravos. Eu recuso ser aterrorizado pela estupidez. Você acredita que um linha de um verso pode imortalizar um homem?*<sup>151</sup> (JOYCE, 1989, 166)

Com esta dissertação, esperamos ter contribuído para a imensa fortuna crítica das obras de James Joyce. Todo o nosso esforço teve por objetivo dar uma contribuição especial ao estudo do manuscrito de Joyce quando jovem, *Stephen Hero*.

Embora seja um texto conhecido pela crítica, ele é pouquíssimo contemplado com estudos que aprofundem questões específicas apenas sobre o texto em si. A questão autobiográfica que nos colocamos mostra-se diferenciada de *Um retrato do artista quando jovem*. E a razão não é apenas na inteireza e completude desta obra e da fragmentação do manuscrito.

A questão autobiográfica é especialmente importante em *Stephen Hero* pelo modo como Joyce encarava a sua escrita no período entre 1904 e 1907. Não somente nos pensamentos expressos nos dois textos não-ficcionais que traduzimos – e esperamos ter sido outra contribuição para a crítica literária joyceana no Brasil – mas sobretudo pela proximidade e certa indistinção entre autor e personagem.

Quando começamos a elaborar esta dissertação, tínhamos por título *Um*

---

<sup>151</sup> My art will proceed from a free and noble source. It is too troublesome for me to adopt the manners of these slaves. I refuse to be terrorized into stupidity. Do you believe that one line of verse can immortalize a man? (JOYCE, 1989, p. 166)

*manuscrito de Joyce, o artista e a escrita de si*. Depois retiramos a escrita de si e ficou *Um manuscrito de Joyce: a identidade narrativa e o artista*.

Somente no final da escrita é que encontramos a medida certa para o título: *Um manuscrito de Joyce: a identidade (do artista) quando jovem*. Acreditamos ser este o melhor título do nosso trabalho, em virtude do fato de que não só fazemos referência à obra, que continua o manuscrito, *Um retrato do artista quando jovem*, mas, principalmente, estamos dando à identidade narrativa a dimensão que lhe é privilegiada, a dimensão temporal.

Sim, é claro! A identidade narrativa do personagem Stephen, que lemos nas linhas de *Stephen Hero*, não será idêntica às obras posteriores do autor. Portanto, se fazemos a relação entre o autor e o personagem, entre Joyce e Stephen nesta dissertação, isso se deve ao fato de que no período estudado, no tempo estudado, a relação entre ambos é factível.

Citamos acima a passagem de *Um retrato*, na qual Joyce considera que o artista está acima, atrás de sua obra, aparando as unhas. Porém, esse pensamento não se coaduna com o manuscrito. Em *Stephen Hero*, o artista está dentro da obra, mas não está indiferente. Ele está ali, ainda que possa ser um outro, tentando se encontrar com relação aos outros, deixando com raiva sua religião, brigando com sua cultura, amaldiçoando seus contemporâneos.

Na carta de 28 de fevereiro de 1905, Joyce escreve: *o que eu quero despejar neste romance só pode ser despejado por um gotejar constante* (JOYCE, 1989, p. 86). Mas o que é gotejado?

Em um certo sentido, podemos ler o manuscrito como a tentativa do autor de se encontrar enquanto indivíduo, mas também enquanto artista. Na sequência de cartas, cujos trechos transcrevemos acima, podemos notar, no período 1904 a 1907, apesar da atitude algo arrogante, um certo sentimento de insegurança do autor face a seus escritos. Eles não podem ser lidos por qualquer um – apenas por pessoas dignas de confiança, pessoas que entenderão.

Encontramos em *Stephen Hero*, a seguinte passagem: *Ele estava egoisticamente determinado a que nada material, nenhum favor ou revés do destino, nenhum vínculo de associação ou impulso ou tradição deveria impedi-lo de descobrir o enigma de sua posição de seu próprio jeito*<sup>152</sup> (JOYCE, 1989, p.

---

<sup>152</sup> He was egoistically determined that nothing material, no favour [of] or reverse of fortune, no bond of association or impulse or tradition should hinder him from working out the enigma of his position in his own way. (JOYCE, 1989, p. 86).

86).

Foi o enigma de um sonho sobre Joyce que nos conduziu ao longo deste trabalho a explorar *Um manuscrito de Joyce*, e de procurar ver neste manuscrito o modo como o autor entendeu seu próprio enigma, sua identidade narrativa quando jovem.



## **Referências Bibliográficas**

### **Obras de Joyce lidas e consultadas:**

JOYCE, James. *A Portrait of the Artista as a Young Man*. London: Penguin Books, 1996

JOYCE, James. *Dubliners*. London: Grafton Books, 1987.

JOYCE, James. *Letters*. Vol.I ed. Stuart Gilbert. Vols II and III ed. Richard Ellmann. New York, The Viking Press, 1966.

JOYCE, James. *Occasional, Critical, and Political writing*. Oxford: University Press, 2000.

JOYCE, James. *Stephen Hero*. London: Grafton Books, 1989

JOYCE, James. *The critical writings of James Joyce*. London: Univeristy Press Glasgow, 1959

JOYCE, James. *Ulysses*. Mineola: Dover, 2002.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro, Objetiva: 2005

### **Referências bibliográficas**

BEEBE, Maurice. *A tradição e o novo romance*. In: *Retratura de Joyce: uma perspectiva lacaniana*. Letra Freudiana, ano XII, nº13, 1993

DESCARTES, René. *Discurso sobre o método*. São Paulo: Atena Editora, 1959

DOUEK, Sybil. *Sujeito e alteridade em Paul Ricoeur e Emmanuel Lévinas: proximidades e distâncias*. São Paulo: PUC-SP, 2009

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Tradução Lya Luft. São Paulo, Globo, 1989.

HOBSBAWM, E. *As nações e o nacionalismo desde 1780: Programa, mito e realidade*. Paz e Terra, 1990

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0*. Objetiva, 2000.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Editions du Seuil, 1997

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*. Paris, Éditions du Seuil, 1996

LEJEUNE, Phillippe. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008

LEVIN, Herry. *O artista*. In: *Retratura de Joyce: uma perspectiva lacaniana*. Letra Freudiana, ano XII, nº13, 1993

MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Trad: Amaia Bárcena. Madrid: Catedra, 1999.

O'FAOLAIN, S. *The Irish*. Penguin Books, 1947.

RICOEUR, Paul. *O si mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa. Volume III*. Campinas: Papirus, 1997

RICOEUR, P. Paul Ricoeur, autobiografia intelectual. Lisboa: Instituto PIAGET, 1995

LERMONTOV, Mikhail. *Hero of our time*. Trad. Irwin Paul Foote. London, Penguin, 2001

TOLENTINO, M. V. F. de. *Dubliners: the Journey Westwards*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras, Mestrado em Inglês, FALE/UFMG, 1989.

TOLENTINO, M. V. F. de. *James Joyce e a Formação da Nacionalidade Irlandesa*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras, Literatura Comparada, FALE/UFMG, 1999.

### **Sites consultados**

LONGMAN, *Dictionary of Contemporary English*. Disponível em: <<http://www.ldoceonline.com/>> Acesso em 15 de out. 2010

IRISH BALLADS. Disponível em: <[www.musicanet.org/robokoopp/irish.html](http://www.musicanet.org/robokoopp/irish.html)> Acesso em 15 de out. 2010

SCHOLES, Robert; KAIN, Richard. *The workshop of Daedalus*. Evaston, Illinois: Northwestern Univerisy Press, 1955. Disponível em: <<http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/JoyceColl.ScholesWorshop>> Acesso em: 15 de out. 2010

## **Anexos**

## **Drama e vida**<sup>153</sup>

Embora as relações entre drama e vida sejam, e devam ser, do caráter mais vital, na história do drama este parece não ter sido o caso em todos os tempos, se olharmos de forma consistente. O mais antigo e melhor dos dramas conhecidos, deste lado do Causaso, é o da Grécia. Eu não me proponho empreender uma visão geral de natureza histórica, mas eu não posso passar por cima dela. O drama grego surge do culto de Dionísio, que, deus dos frutos, da alegria e da arte, ofereceu em sua história de vida um pano de fundo prático para a construção da tragédia e do teatro cômico. Ao falar do drama grego devemos ter em mente que o seu surgimento domina a sua forma. As condições dos palcos áticos sugerem um currículo de propriedades específicas nos bastidores e de cautela aos autores, cujas obras depois de eras foram estupidamente colocados como o canon da arte dramática, em todos os países. Assim os gregos deixaram um código de leis com os quais seus descendentes com obtusa sabedoria imediatamente promoveram à dignidade de pronunciamentos inspirados. Além disso, não digo nada. Pode parecer vulgaridade, mas é uma verdade literal dizer que o drama grego se extinguiu. Para o bem ou para o mal, ele fez o seu trabalho, que, se forjado em ouro, não foi estabelecido em pilares duradouros. A sua revivescência não é da ordem do dramático, mas de importância pedagógica. Mesmo em seu próprio campo ela foi substituída. Quando ele prosperou em custódia hierática e em forma cerimonial, começou a enfraquecer nas mãos dos gênios arianos. Seguiu-se uma reação, como era inevitável; e assim como o drama clássico nasceu da religião, seu continuador surgiu de um movimento na literatura. Nesta reação, a Inglaterra teve um importante papel, pois foi o poder do grupo shakespeariano que desferiu o golpe de morte ao drama que já estava morrendo. Shakespeare foi antes de tudo um artista literário; humor, eloquência, um dom de música seráfica, instinto teatral – ele tinha uma dose rica destes. O trabalho, ao qual ele deu um esplêndido impulso, foi de uma natureza superior daquele anterior. Era muito distante de um mero drama, era literatura em diálogo. Aqui eu devo passar um traço de demarcação entre literatura e drama.

A sociedade humana é a corporificação de leis imutáveis envolvendo as circunstâncias e fantasias dos homens e das mulheres. O campo da literatura é o campo desses humores e maneiras acidentais – um campo largo; e o verdadeiro

---

<sup>153</sup> Este artigo foi lido por Joyce na University College, de Dublin, em 20 de janeiro de 1900.

artista literário está preocupado principalmente com eles. O drama tem a ver, primeiramente, com o sublinhar destas leis, em toda a sua severidade divina e nua, e apenas secundariamente com os diversos agentes que o sustentam. Quando tudo isso é reconhecido, um avanço terá sido feito para uma apreciação mais racional e verdadeira da arte dramática. A não ser que tais distinções tenham sido feitas o resultado é o caos. Exibições de lirismo viram drama poético, conversas psicológicas viram drama literário, e farsas tradicionais são afixados nos quadros com a etiqueta de comédia.

Ambos os dramas, tendo feito seu papel como prólogos para a expansão, podem ser relegados ao departamento de curiosidades literárias. É fútil dizer que não existe nenhum drama novo. O espaço está disponível e eu não posso combater estas asserções. Entretanto é meu objetivo tornar claro que o drama dramático deve ultrapassar esta condição, cuja vida é apenas mantida pelos mais hábeis manejos. Sobre esta nova escolha algumas pistas foram dadas e tiradas. O público é lento, para dizer a verdade, e seus líderes rápidos na injúria. Muitos, cujo paladar foram acostumados com a comida antiga, reclamam irritados pela mudança da dieta. Altos são seus louvores à suave piedade de Corneille, às transparentes e finas deusas de Trapassi, às características pumblechokinianas de Calderon. É uma verdade patente e clara que a nova escola ensina-os a se colocar em seu próprio lugar. Compare a habilidade de Haddon Chambers e a de Douglas Jerrold, de Sudermann e Lessing. A “nova” escola neste ramo de sua arte é superior. A superioridade é então natural, na medida em que acompanha um trabalho de calibre imensuravelmente maior. Mesmo a menor parte de Wagner – sua música – é superior a Bellini. Apesar dos protestos destes amantes do passado, os pedreiros estão construindo para o Drama uma casa mais ampla e mais alta, onde deve haver luz para a escuridão, e portais grandes para manter as pontes elevadiças e torres.

Deixe-me explicar isso para o importante visitante. Por drama eu entendo a interação das paixões para retratar a verdade; drama é luta, evolução, movimento em qualquer direção que se desdobre; ele existe, antes que tome forma, independentemente; é condicionado mas não é controlado por sua cena. Pode ser dito fantasticamente que assim que homens e mulheres começaram a viver a vida no mundo havia acima deles e sobre eles, um espírito, do qual eles estavam obscuramente conscientes, com o qual eles tiveram permanência temporária e

intimidade e sobre o qual eles buscaram a verdade depois, desejando por as mãos sobre ela. Pois este espírito é como o ar de rota indefinida, pouco suscetível de mudança, e nunca deixou ser visto, nunca vai deixar até que o firmamento seja um rolo de papel retirado. Em certos períodos parecia que o espírito tinha tomado como residência esta ou aquela forma – mas assim que ele é mal usado, ele se vai e a residência é deixada vazia. Ele é, alguém pode sugerir, algo como uma natureza élfica, a nixie, um Ariel. Então devemos distinguir o espírito de sua casa. Um retrato idílico, ou um ambiente de palheiro não constituiu uma peça pastoral, não mais do que uma rodamontada compõe uma prosa, e sermões compõe uma tragédia. Nem quiescência ou sombras vulgares compõe um drama. Mesmo que o tom das paixões seja subjugado, mesmo que as ações sejam ordenadas ou sejam ditas coisas do senso comum, se uma peça ou uma música ou uma pintura apresentam esperanças eternas, nossos desejos e ódios, ou lide com a apresentação simbólica da nossa natureza, mesmo que seja uma fase desta natureza, então é um drama. Eu não vou dizer aqui das suas muitas formas. Em cada forma que foi feita para o drama foi feita uma irrupção, do mesmo modo quando o escultor separou os pés. Moralidade, mistério, balé, pantomina, opera, todas são passadas rápidas e descartadas. Sua forma própria, o “drama”, permanece intacta. Existem muitas velas no altar alto, embora nenhuma tenha caído.

Seja qual for a forma que tomar ela não pode ser superposta ou convencional. Na literatura nós seguimos convenções, pois a literatura é uma forma de arte comparativamente baixa. A literatura é mantida viva pela tônica, ela floresce através das convenções em todas as relações humanas, em toda realidade. O drama vai propor guerra no futuro às convenções, se é para realizar-se verdadeiramente. Se você tem um pensamento claro sobre o corpo do drama, vai ser manifesto as vestes que convém. O drama de natureza admirável e de coração inteiro não pode senão retirar de todos os corações o espetacular e teatral, sua nota sendo a verdade e a liberdade em cada aspecto. Pode ser perguntado o que temos que fazer, nas palavras de Tolstoi. Em primeiro lugar, privar nossas mentes do “não pode” e alterar as falsidades para os quais nós demos suporte. Deixe-nos criticar aos modos dos povos livres, como uma raça livre, preocupando-nos pouco com a palmatória ou com fórmulas. *Securus judicat orbis terrarum* não é um mote muito alto para toda obra de arte humana. Vamos



subjugar os fracos, vamos tratar com um sorriso tolerante os velhos pronunciamentos desses incomparáveis cômicos sérios – os “litterateurs”. Se a sanidade governa as regras do mundo dramático, será aceito o que é agora a crença de poucos, então vai ser uma disputa passada qualidades respectivas de *Macbeth* e *The Master Builder*. A sentença crítica do século XXX poderá então dizer – entre os dois há uma grande distância.

Existem algumas verdades seguras que não podemos deixar de mencionar, nas relações entre o drama e o artista. O drama é essencialmente uma arte popular e de um domínio amplo. O drama – possui um veículo que quase pressupõe uma audiência, criada para todas as classes. Em uma sociedade amante das artes e das produções artísticas, o drama vai naturalmente ter sua posição no alto das instituições artísticas. O drama é, além disso, de uma natureza tão não-influenciável, tão imutável que em suas formas mais altas não transcende a crítica. É quase impossível criticar *The Wild Duck*, por exemplo; se pode apenas pensar nesta através de uma aflição pessoal. De fato, no caso das críticas das últimas peças de Ibsen, propriamente dita, beira a impertinência. Em todas as outras formas de arte a personalidade, os maneirismo nos toques, o sentido local, são tidos detidos como charmes adicionais. Mas aqui o artista renuncia a si, e permanece como mediador da verdade terrível perante a face velada de Deus.

Se você me perguntar para que ocasiões há o drama ou qual a necessidade para tudo isso, eu responderei Necessidade. É apenas o mero instinto animal aplicado à mente. Aparte o desejo do velho mundo de ir para além do baluarte flamejante, o homem tem o desejo ardente de se tornar um criador e um modelador. Esta é a necessidade da arte. O drama é, de novo, de todas as artes, a menos dependente de seu material. Se o suprimento de terra moldável ou de pedras acaba, a escultura se torna memória, se o produto de pigmentos vegetais cessa, a arte pictorial cessa. Mas haja ou não mármore ou tintas, sempre haverá material artístico para o drama. Eu acredito ainda que o drama surge espontaneamente da vida e é seu contemporâneo. Cada raça fez seus próprios mitos e são nesses que o drama sempre encontra sua saída, seu canal, sua entrega. O autor de Parsifal reconheceu isto e, portanto, sua obra é sólida como uma rocha. Quando os mitos ultrapassam a fronteira e invadem os templos de adoração, as possibilidades para o drama diminuem consideravelmente. Mesmo

assim o drama luta para encontrar de volta seu lugar de direito, para o grande desconforto da congregação retrógrada e desaprovadora.

Como os homens se diferem em seu surgimento e nascimento, assim também o é com os objetivos do drama. Na maior parte dos casos, era reivindicado pelos partidários da escola antiga que o drama deveria ter pretensões éticas, para dizer em suas palavras, deveria instruir, elevar, e entreter. Aqui está um outro grilhão que os carcereiros colocavam. Eu não digo que o drama não deve cumprir uma ou todas estas funções, mas eu nego que seja essencial que se deva cumpri-los. A arte, elevada nas esferas superiores da religião, geralmente perde sua verdadeira alma em quietismo estagnante. Quanto à forma baixa deste dogma, é certamente engraçado. O pedido educado ao dramaturgo para satisfazer a moralidade, em Cyrano, para repetir a cada ato "*A la fin de l'envoi je touche*" é incrível. Consequência de uma disposição paroquial amável, nós podemos abandoná-lo. Entretanto este absurdo está comendo a si mesmo, como o tigre da história, o rabo primeiro.

Uma reivindicação ainda mais insidiosa é a reivindicação pela beleza. Como concebida pelos requerentes a beleza é frequentemente anêmica espiritualmente como o animalismo corajoso. Então, principalmente porque a beleza é para os homens uma qualidade arbitrária e frequentemente não é colocada mais profundamente que a forma, colocar o drama para se juntar a esta beleza, seria perigoso. A beleza é a deusa dos estetas, mas a verdade é mais determinável e tem um domínio mais real. A arte é verdadeira para si mesmo quando lida com a verdade. Se um evento inconveniente como uma reforma universal acontecer na terra, a verdade seria a entrada da casa da beleza.

Eu tenho apenas uma outra questão para discutir, mesmo com o risco de exaustar sua paciência. Cito agora Mr Beerbohm Tree: "Neste dias em que a fé é tingida com dúvida filosófica, eu acredito que seja a função da arte dar-nos luz ao invés de escuridão. A arte não deve apontar nossa relação com os macacos, mas sim nos lembrar de nossas afinidades com os anjos". Nesta afirmação existe um claro elemento de verdade que, entretanto, requer qualificação. Mr Tree afirma que homens e mulheres vão sempre olhar para a arte como o espelho no qual eles podem ver a si mesmos de forma idealizada. Ao invés disso, devo pensar que homens e mulheres devem pensar seriamente nos seus próprios impulsos com relação à arte. Os grilhões das convenções prende-os muito fortemente. Mas

afinal a arte não pode ser governada pela insinceridade da maioria, mas antes por aquelas condições eternas, diz Mr. Tree, que a governou desde o início. Eu admito que isto é uma verdade irrefutável. Mas se fosse assim teríamos em mente que aquelas condições eternas não são as condições das modernas comunidades. A arte está estragada pela insistência errada sobre ser religiosa, moral, bela, pelas tendências idealizantes. Um só quadro de Rembrandt vale a galeria inteira de Van Dyck. E é nesta doutrina do idealismo na arte que tem em instâncias notáveis desfigurado o esforço humano, e que criou um instinto infantil de se esconder em baixo dos cobertores ao se mencionar o espantinho do realismo. Assim o público renega a tragédia, a não ser que ela fale com verborreia sobre a cruz e o cálice, abomina o romance que não é submisso às leis da prosódia, e julga um efeito triste na arte se, do derramado sangue de um heroísmo infeliz, não aparecem em seguida flores tristes. Com esta atitude insana, as pessoas querem que o drama as engane. Agora, se estas visões são estéreis, servirão a que propósito? Devemos colocar a vida – a vida real – nos palcos? Não, diz o coral filistino, isto não podemos. A vida de fato é, atualmente, um triste tédio. Muitos sentem como os franceses que sentem ter nascido muito tarde em um mundo muito velho, e em seu não-heroísmo falam severamente de um derradeiro nada, uma vasta futilidade.

A selvageria épica é impossível de se apresentar pela vigilância policial, a bravura da cavalaria foi morta pelos oráculos da moda dos boulevards. As tradições do romance são mantidas apenas na Bohemia. Mas eu ainda penso na mesmice triste da existência, a medida dramática da vida podendo ser extraída daí. Mesmo o mais trivial pode ter um papel em um grande drama. É uma besteira perversa olhar para trás em busca dos bons tempos, para alimentar a nossa fome com as pedras frias que eles trazem. Devemos aceitar a vida como a vemos perante nossos olhos, homens e mulheres como nós os encontramos no mundo real, não como os apreendemos no mundo da fantasia. A grande comédia da vida humana, compartilhada por todos, dá um escopo ilimitado para o artista verdadeiro, hoje como ontem e como nos anos passados. As formas das coisas, como a crosta da terra, mudaram. As madeiras do navio de Társis estão caindo aos pedaços ou destruídas pelo mar abundante; o tempo destruiu sua estabilidade poderosa; os jardins da Armida estão se tornando um deserto. Mas as paixões imortais, as verdades humanas que encontram expressão nestes, são,

na verdade, imortais no ciclo heroico ou na era científica, Lohengrin, o drama que surge em uma cena de isolamento, em meias luzes, não é uma legendária Antuérpia mas um drama do mundo. Os fantasmas, cuja ação se passa em uma sala comum, é de significado universal – um grande ramo da árvore Igdrasil, cujas raízes estão na terra, mas através da qual na folhagem alta, as estrelas brilham e movimentam-se. Pode ser que muitos achem que esta fábula não tem nada a ver com eles, ou pensem que sua comida habitual é tudo o que necessitam. Mas se nos dirigirmos para as montanhas de hoje, olhando antes e depois, nos prendendo ao que não é, mal distinguindo os caminhos do céu aberto, quando as esporas ameaçam e o caminho é de mata densa, o que importa se nós nos demos uma surra para um bordão de alpinista, se nós temos iguarias finas para nos proteger dos ávidos ventos da montanha? Quanto mais cedo entendermos nossa verdadeira posição, melhor; mais cedo faremos nosso caminho para cima e para baixo. No meio tempo, arte, e principalmente o drama, pode nos fazer repousar em um insight e visão do futuro melhores, cujas pedras do futuro possam ser construídas bravamente, e as janelas boas e desimpedidas. “...o que você fará em nossa sociedade, Miss Hessel? Perguntou Rörlund - “Eu vou deixar entrar ar fresco” - respondeu Lona<sup>154</sup>.

### **Irlanda: Ilha de sábios e santos<sup>155</sup>**

Nações, como indivíduos, tem seus egos. Não é incomum uma raça desejar atribuir para si mesma qualidades ou glórias desconhecidas em outras raças – desde o tempo em que nossos antepassados se chamavam de Arianos e de nobres os gregos cujo costume era chamar de bárbaro qualquer um que não vivesse dentro da sacrossanta terra dos Hellas. Os irlandeses, com um orgulho que é talvez menos explicável, gostavam de referir à sua terra como sendo a terra de santos e sábios.

Este honorável título não foi de qualquer modo inventado ontem nem no dia anterior. De fato, ele data de tempos ancestrais, quando a ilha era um verdadeiro centro de intelectualismo e santidade, que espalhava sua cultura e sua energia estimulante em todo o continente. Seria fácil fazer uma lista de irlandeses que, sendo peregrinos ou eremitas, eruditos ou feiticeiros, carregaram a tocha do

---

<sup>154</sup> Ato 1 da peça de Ibsen *Pillars of Society*.

<sup>155</sup> Ireland: Isle of Saints and Sages.

conhecimento de país a país. Ainda hoje, traços deles podem ser vistos em algum altar deserto: em alguma tradição ou lenda na qual o nome do herói é dificilmente reconhecível, ou em alguma poética alusão, como a passagem no Inferno de Dante, aonde o guia, apontando para um dos feiticeiros celtas torturados através de dor eterna, diz:...

*Quell'altro che nei fianchi è così poco  
Michele Scotto fu che veramente  
Delle magiche frodi seppe il giuco.*

Na verdade levaria a erudição e a paciência de um desocupado Bellonadist para dar conta dos feitos desses santos e sábios. Deixe-nos pelo menos recordar o notório oponente de São Tomás, John Duns Scotus, conhecido como o doutor perspicaz (para distingui-lo de São Tomás, o doutor angélico, e Bonaventura, o doutor seráfico), o militante campeão do dogma da imaculada concepção e julgando pelo que os cronistas da época dizem, um insuperável dialético. Parece inquestionável que a Irlanda então era um enorme seminário aonde os estudantes de diferentes terras costumavam se encontrar, tão grande era a sua a reputação como professora de assuntos espirituais. Embora asserções deste tipo devam ser tratadas com grande reserva, é mais provável (dado o fervor religioso que ainda floresce na Irlanda da qual vocês, alimentados nos últimos anos com uma dieta de ceticismo, podem apenas formar uma ideia com dificuldade) que essa glória passada não é uma auto-glorificação inventada. De qualquer maneira, se vocês precisam ser convencidos, estão lá os empoeirados arquivos dos alemães. Ferrero agora nos conta que as descobertas destes bons professores alemães, no que concerne à antiga história da República Romana e do Império Romano, estão errados do começo ao fim, ou quase. Talvez sim. Mas, errados ou não, não pode ser negado que esses estudiosos alemães foram os primeiros a apresentar Shakespeare como poeta de significação mundial, antes dos pasmos olhos de seus compatriotas (que até então tinham considerado William como uma pessoa de importância secundária, um diabo decente com uma bela inclinação para poesia lírica, mas talvez por demais aficionado a cerveja inglesa). De forma semelhante, foram estes mesmo alemães que se depararam com o problema das línguas e histórias das cinco nações celtas.

As únicas gramáticas e dicionários de Irlandês que haviam na Europa até

poucos anos atrás, quando a Liga Gaélica foi fundada em Dublin, eram obras dos alemães. A língua irlandesa, embora faça parte da família indo-europeia, é diferente do inglês como a língua falada em Roma é diferente da falada em Teerã. Ela tem seu próprio alfabeto e caracteres, e uma história de quase três mil anos. Dez anos atrás era falada apenas por camponeses, nas províncias do oeste, na costa do Atlântico, e um pouco nas pequenas ilhas que estão localizadas no avançado posto fronteiriço da Europa face a face com o hemisfério ocidental. Agora a Liga Gaélica reviveu o seu uso. Todo jornal irlandês, com exceção dos porta-vozes unionistas, tem ao menos uma seção especial publicada em irlandês. As correspondências entre os principais municípios são escritas em irlandês, e o irlandês é ensinado na maioria das escolas elementares e secundárias. Nas universidades, foi colocada ao mesmo nível das outras línguas modernas como o francês, o alemão, o italiano e o espanhol. Em Dublin, os nomes das ruas são escritos nas duas línguas. A Liga organiza festivais, concertos, debates e reuniões sociais nas quais os falantes da *Beurla* [sic] (ou seja, o inglês) se sente como um peixe fora d'água, perdido no meio da multidão jogando conversa fora em uma língua gutural e áspera. Frequentemente nas ruas grupos de jovens pessoas podem ser vistos passando falando irlandês um pouco mais enfaticamente do que o necessário. Os membros da Liga se correspondem em irlandês e em muitas ocasiões o pobre carteiro, incapaz de ler o endereço, teve que voltar para o superior de sua seção para ajudá-lo a desvendar o problema.

Esta língua é oriental em origem e foi identificada por muitos filólogos com a antiga língua dos fenícios, os descobridores, de acordo com os historiadores, do comércio e da navegação. Com o seu monopólio sobre o mar, este aventureiro povo estabeleceu uma civilização na Irlanda que estava em declínio e quase desapareceu antes que o primeiro historiador grego tomasse a sua pena. Ela de forma ciumenta guardou os segredos da sua ciência, e a primeira menção da ilha da Irlanda em uma literatura estrangeira seria encontrada em um poema grego do século cinco antes de Cristo, na qual os historiadores reiteram a tradição fenícia. A língua em que o dramaturgo cômico Plautus<sup>156</sup> pôs na boca dos fenícios em sua comédia *Poenula* é virtualmente a mesma língua, de acordo com o crítico Vallancey, que os camponeses irlandeses falam agora. A religião e civilização

---

<sup>156</sup> Para maior clareza, mantereí os nomes próprios (e os nomes de obras) como no original, exceto nomes muito conhecidos como São Tomás de Aquino.

daquele antigo povo, posteriormente conhecidos como Druidismo, eram egípcias. Os padres druidas tinham templos abertos, ao ar livre na qual veneravam o sol e a lua em florestas de carvalho. Na ciência crua daqueles dias, os padres irlandeses eram considerados altamente eruditos, e Plutarco, quando menciona a Irlanda, diz que era o local de morada do homem santo. Festus Avienus no quarto século foi o primeiro a nomeá-la na *Insula Sacra*. Depois, tendo sofrido invasões das tribos espanholas e gaulesas e tendo sido convertida sem derramamento de sangue ao catolicismo por St Patrick e seus seguidores, a Irlanda mais uma vez era merecedora do nome de “Ilha Santa”.

Eu não me propus a dar uma história completa sobre a Igreja Irlandesa desde os primeiros séculos da Era Cristã. Fazer isso seria ir além alcance de uma palestra, e, além do mais, não seria muito interessante. Mas é necessário dar a vocês alguma explicação do título, “Ilha de Santos e Sábios”, e mostrar-lhes sua base histórica. Deixando de lado os incontáveis nomes eclesiásticos, cujas obras foram exclusivamente nacionais, eu peço a vocês que me sigam um momento enquanto eu mostro os rastros deixados em quase todo país pelos muitos apóstolos celtas. É importante considerar fatos como esses, embora, hoje em dia, eles possam parecer triviais para a mente leiga, mas no século em que ocorreram, e na Idade Média que se seguiu, não apenas a história em si, mas as várias artes e ciência eram todas religiosas no caráter e sob a tutela da Igreja, que era mais do que maternal. De fato, o que seriam dos artistas pré-renascentistas italianos se assim não fosse, (criados obedientes do seu lorde) ou dos eruditos comentadores dos escritos sagrados, ou ilustradores em verso ou pintores da fábula cristã?

Pode parecer estranho que uma ilha como a Irlanda, tão remota do centro da cultura, tenha se tornado uma escola para apóstolos. Contudo, mesmo a mais superficial revisão nos mostra que o desejo da nação irlandesa de criar sua própria civilização não é tão somente o desejo de uma nação jovem desejando se ligar ao acordo Europeu, mas o desejo de uma antiga civilização de renovar em uma moderna forma as glórias de uma civilização passada. Mesmo no primeiro século do Cristianismo sob o apostolado de São Pedro nós encontramos o irlandês, Mansuetus, depois canonizado, como um missionário em Lorraine, aonde ele fundou uma igreja e pregou por meio século. Cataldus teve a cadeira de professor de teologia em Genebra e depois foi feito bispo de Tarentum. O

grande herético Pelagius, um infatigável viajante e propagandista, se não foi irlandês (como muitos sustentam), foi certamente ou irlandês ou escocês, assim como seu braço direito, Celestius. Sedelius viajou por grande parte do mundo, finalmente estabelecendo-se em Roma, aonde compôs o justo total de quase cinquenta tratados teológicos e hinos sagrados que ainda são utilizados hoje nos rituais católicos. Fridolinus Viator, ou seja, o Viajante, da linhagem real Irlandesa, foi um missionário para os alemães e morreu em Seckinge na Alemanha, aonde foi enterrado. O inflamável Columbanus teve a tarefa de reformar a Igreja Francesa e, depois de agitar uma guerra civil em Burgundy com seus sermões, ele foi para a Itália onde ele se tornou o apóstolo dos Lombards, e fundou o monastério de Bobio. Frigidianus, filho de um rei do norte da Irlanda, possuía a cadeira do bispado in Lucca. St Gallus, primeiro pupilo e depois a companhia de Columbanus, viveu como eremita entre os Grisons na Suíça, apenas cuidando de seus campos, caçando e pescando. Ele recusou a diocese da cidade de Constance que foi oferecida a ele, e morreu com a idade de noventa e cinco anos. No lugar de seu eremitério um monastério foi construído, e o abade, pela graça de Deus, se tornou o príncipe de Canton, enriquecendo em muito a Biblioteca Beneditina, cujas ruínas ainda estão expostas para os visitantes na antiga cidade de St Gall. Finian, conhecido como o instruído, fundou uma escola de teologia nas ribeiras do rio Boyne na Irlanda aonde ele ensinou a doutrina católica para milhares de estudantes da Grã Bretanha, França, Armórica e Alemanha, dando a cada um deles (abençoados eram os dias) não apenas lições e livros, mas até pães de graça e pensão. Contudo, parece que ocasionalmente ele negligenciava o reenchimento dos cãndis, de seus alunos. Um estudante, se encontrando de repente sem luz, foi obrigado a invocar a divina graça que fez seus dedos luzir milagrosamente para que, colocando os seus dedos nas páginas, ele pudesse extinguir sua sede por conhecimento. St Fiacre, para quem há um quadro na Igreja de S. Maturin em Paris, pregou para os franceses e recebeu um suntuoso funeral pago pela corte. Fursey fundou monastérios em cinco países e o seu dia de festa ainda é celebrado em Peronne na Picardy, o lugar aonde ele morreu. Arbogast colocou santuários e capelas na Alsácia e na Lorena, governou o bispado de Estrasburgo por cinco anos até que, sentido-se no fim de seus dias, e consciente de seu exemplo, foi viver em um casebre situado aonde os criminosos eram executados, e aonde foi construída posteriormente a principal catedral da



cidade. St Vírus fez a si mesmo campeão do culto da Virgem Maria, enquanto Disibod, o bispo de Dublin, viajou por aqui e pela Alemanha por quarenta anos, finalmente fundando um monastério beneditino a que chamou de Mount Disibod, agora mudado para Disenberg. Rumold se tornou bispo de Mechlin na França e um mártir. Albinus, com a assistência de Carlos Magno, estabeleceu um instituto de aprendizagem em Paris e outro na antiga Ticinum (atualmente Pavia), que governou por muitos anos. Kilian, o apóstolo da Franconia, foi consagrado bispo de Wurzburg na Alemanha, mas, desejando representar João Batista entre o Duke Gosbert e seu *paramour*, foi assassinado. Sedelius, o Jovem, foi escolhido pelo Papa Gregório II para a missão de pacificar a discórdia clerical na Espanha, mas quando ele chegou lá os padres espanhóis recusaram ouvi-lo, dizendo que ele era um estrangeiro. A isso Sedulius contestou, respondeu que, como ele era Irlandês e da antiga raça milesiana, ele era, de fato, de origem espanhola, um argumento que seus oponentes acharam tão persuasivo que eles deixaram que ele se instalasse no palácio do bispado em Oreto. Todo esse período que terminou com a invasão da Irlanda pelas tribos escandinavas é um registro ininterrupto de apóstolos, missões e mártires. Rei Alfredo, que visitou o país, nos deixou sua impressão em versos intitulados “A Jornada Real”. No primeiro verso ele nos narra:

Eu descobri quando estava no exílio  
Na bela Irlanda  
Muitas mulheres, uma população séria,  
Seculares e padres em abundância

E tem que ser dito que este quadro não mudara muito em doze séculos com exceção de que, se o rei Alfred que encontrou uma abundância de seculares e padres naqueles dias fosse lá agora, ele poderia encontrar quase mais dos últimos do que dos primeiros.

Qualquer um que ler a história dos três séculos que precederam a chegada dos ingleses vai precisar de um estômago forte, as lutas contra os dinamarqueses e os Noruegueses, (os estranhos negros e os estranhos brancos como eram chamados) sucederam um a outro com tanta regularidade e ferocidade que eles transformaram essa verdadeira era em uma real bagunça de açougueiro.

Os dinamarqueses ocuparam todos os principais portos na costa mais perto da ilha, e estabeleceram um reinado em Dublin, agora a capital da Irlanda e um

grande cidade por mais de dois séculos. Os reis nativos estavam ocupados matando um ao outro naquele tempo, ocasionalmente tirando uma pausa bem-merecida para jogos de xadrez. Finalmente, a vitória do usurpador, Brian Boru, sobre as hordas nórdicas nas dunas de areia fora das muralhas de Dublin pôs um fim nas raças escandinavas, que no entanto não abandonaram o país, mas foram gradualmente assimiladas na comunidade, um fato que devemos ter em mente se desejarmos explicar o curioso caráter do moderno irlandês. Durante o período, a cultura necessariamente definiu, mas a Irlanda teve a honra de produzir três grandes hereges, John Scotus Erigena, Macarius e Virgilius Solivagus. O último mencionado foi recomendado pelo rei da França para abade em Salzburg e foi subsequentemente feito bispo da diocese, aonde ele construiu uma catedral. Ele era um filósofo, matemático e tradutor das obras de Ptolomeu. Em seu tratado de geografia, ele apoiava as dez subversivas teorias de que a terra era esférica, e por tamanha audácia foi condenado como um herege pelo Papa Bonifácio e Zacarias. Macarius viveu na França e o monastério de St Eligius ainda preserva o seu tratado *De anima* na qual ele ensina a doutrina depois conhecida como Averroísmo, um magistral exame que foi deixada para nós por Ernest Renan (ele mesmo um Celta-Bretão). Um panteísta místico era também Scotus Erigena, reitor da Universidade de Paris, que traduziu do grego livros de teologia mística do pseudo Dionysius Areopagite, padroeiro da nação francesa. A tradução foi a primeira a introduzir na Europa os sistemas transcendentais do Oriente, e teve tão grande influência no pensamento religioso da Europa como depois, nos dias de Picco della Mirandola, a tradução de Platão exerceria sobre o desenvolvimento da civilização profana da Itália. E nem preciso dizer que este tipo de inovação, que foi como dar um novo alento - que trouxe uma ressurreição - ao corpo de ossos mortos da teologia ortodoxa empilhados no inviolável solo sagrado, (d)o campo de Ardath, não tinham a sanção papal, que convidou Charles the Bald a mandar sob escolta para Roma o autor bem como seu livro, provavelmente desejando dar a ele um pouco do gosto das delícias da hospitalidade papal. Parece, no entanto, que Scotus manteve o bom senso em seu exaltado cérebro, pois ele virou um ouvido surdo para o educado convite e retornou, mais rápido que pode, para o seu país.

Existe um intervalo de quase oito séculos da data da invasão dos ingleses até a presente data. Eu me estendi um pouco no período precedente com o

propósito de habilitá-los a discernir as raízes do temperamento irlandês, mas não pretendo detê-los informando os afazeres da Irlanda sob ocupação estrangeira. Eu faço isso principalmente porque a Irlanda cessou de ser uma força intelectual na Europa. As artes decorativas, nas quais os antigos irlandeses eram excelentes, foram abandonadas e a cultura sagrada e profana caiu em desuso.

Dois ou três nomes brilham como as últimas e raras estrelas de uma radiante noite que está se tornando pálida porque o alvorecer chegou. John Duns Scotus, quem eu mencionei acima, fundador das escolas escocesas; de acordo com a lenda, ele uma vez ouviu os argumentos de todos os professores da Universidade de Paris por três dias inteiros e depois, falando por memória, confutou-os um por um. John de Sacrobosco, que foi o último grande advogado das teorias geográficas e astronômicas de Ptolomeu, e Petrus Hibernicus, o teólogo que teve a suprema tarefa de educar a mente do autor da apologia escolástica, *Summa contra Gentiles*, São Tomás Aquinas, talvez a mais perspicaz e clara mente que a história já viu. Mas enquanto essas últimas estrelas estavam ainda lembrando as nações da Europa do passado glorioso da Irlanda, lá surgia uma nova raça céltica que foi formada a partir da antiga linhagem celta e das raças escandinava, anglo-saxônica, e normanda. Sobre a fundação da antiga predecessora, outro temperamento nacional cresceu, na qual variados elementos se misturaram e renovaram o corpo ancião. Os antigos inimigos fizeram uma causa comum contra a agressão inglesa. Eram protestantes, que agora tinham se tornado, *Hibernis Hiberniore*, mais irlandeses do que os irlandeses mesmo, que estavam incitando os católicos irlandeses a se opor a fanáticos calvinistas e luteranos do além mar. Os descendentes dos dinamarqueses, os normandos e os colonizadores anglo-saxões patrocinaram a causa da nova nação Irlandesa contra a tirania Britânica. Recentemente, um deputado irlandês, enquanto angariava seu eleitorado na véspera da eleição, gabou-se de que era da antiga raça, e criticou o seu oponente por ser descendente do colonizador Cromwellian. Isto causou entretenimento geral na imprensa porque é verdade dizer que, na atual nação, seria impossível excluir todos aqueles que são descendentes de famílias estrangeiras. Negar o nome de patriota para todos aqueles de descendência não Irlandesa seria negar quase todos os heróis do moderno movimento: Lord Edward Fitzgerald, Rober Emmet, Theobald Wolfe Tone, e Napper Tandy, líderes da rebelião de 1798; Thomas Davis e John Mitchel, líderes do Movimento Jovem da

Irlanda; muitos anti-clericais fenianos; Isaac Butt e Joseph Biggar, fundadores do obstrucionismo parlamentar; e finalmente, Charles Stewart Parnell, talvez o mais formidável homem jamais a liderar os irlandeses mas em suas veias não corria sequer uma gota de sangue celta. Existem dois dias no calendário nacional, que deveriam ser, de acordo com os patriotas, marcados: eles são o dia da invasão anglo-saxônica e normanda, e o dia, um século atrás, da união dos dois parlamentos. Agora, nesta conjuntura, é útil pontuar dois salientes e importantes fatos. A Irlanda se orgulha de ser em corpo e alma tão fiel à sua tradição nacional como ao Espírito Santo. A maioria dos irlandeses considera a lealdade a essas duas tradições como seu artigo cardinal de fé. Mas o fato é que os ingleses vieram para a Irlanda seguindo as ordens repetidas de um rei nativo, sem, ao que parece, terem muita vontade e sem a sanção de seu monarca, mas provido de uma bula papal de Adriano IV e uma carta papal de Alexander. Eles desembarcaram na costa do sul, contando 700 homens, uma gangue de aventureiros contra um povo. Eles foram encontrados por certas tribos nativas, e menos de um ano depois, o rei inglês Henry II, celebrou ruidosamente o Natal na cidade de Dublin. Além disso, a união parlamentar dos dois países não foi passada em Westminster, mas em Dublin, por um parlamento eleito pelo povo da Irlanda – um corrupto parlamento aguilhoado grandes somas de dinheiro dos agentes do primeiro ministro inglês – mas, no entanto um parlamento irlandês. Em minha opinião, estes dois fatos tem que ser perfeitamente explicados perante o país aonde foram passados, que não tem o mais elementar direito de esperar que um de seus filhos mude sua posição de desinteressado observador para convencido nacionalista.

Por outro lado, imparcialidade pode ser confundida com um conveniente esquecimento dos fatos. Se um observador, completamente convencido que a Irlanda era um corpo lacerado pelas forças ferozes nos dias de Henrique II e um corpo corrupto e imundo nos dias de William Pitt, que ao deduzir esta convicção de que a Inglaterra não tem, nem agora nem no futuro, dívidas a render à Irlanda, ele estaria fortemente errado. Se um país vitorioso tiraniza outro, não pode logicamente tomá-lo por errado se este posteriormente reage. Os homens são feitos deste jeito, e ninguém a não ser que seja cego pelo próprio interesse ou ingenuidade, pode ainda acreditar que um país colonizador é incitado por motivos puramente cristãos quando toma conta de outras costas, porque todos os

missionários e os de bíblia de bolso vem alguns meses depois da chegada do exército e das metralhadoras. Se os irlandeses não conseguiram fazer o que fizeram seus irmãos americanos, isso não significa que não o farão um dia. É ilógico os historiadores britânicos saudarem a memória de George Washington e professarem estarem eles mesmos satisfeitos com o progresso de uma autônoma e virtualmente república socialista na Austrália, enquanto tratam os separatistas irlandeses como loucos.

Uma separação moral já existe entre os dois países. Eu não lembro de ver o hino inglês, “Deus salve a rainha,” ser cantado em público sem uma chuva de assobios e gritos que tornava a solene e imponente música absolutamente inaudível. Mas para ser convencido desta separação, vocês deveriam estar nas ruas de Dublin quando a última rainha Vitória entrou na capital do mesmo modo que fez no ano antes de sua morte. Antes de tudo, deveríamos notar que quando um monarca inglês quer ir à Irlanda por motivos políticos, existe sempre um vívido alvoroço demandando que o Prefeito o receba nos portões da cidade; e de fato, o último monarca a ir lá teve que se contentar com uma informal recepção do xerife, já que o Prefeito recusou a honra. (Eu noto aqui por pura curiosidade que o atual prefeito de Dublin é um italiano, Signor Nanneti). A rainha Vitória tinha estado na Irlanda apenas uma vez, meio século antes, depois de seu casamento. Então os irlandeses, que não tinham esquecido totalmente sua lealdade para com a azarada família Stuart nem para com Mary Stuart, a rainha escocesa, e para com o lendário fugitivo Bonnie Price Charlie, tiveram a sórdida ideia de zombar do cônjuge da rainha: achando graça dele por ser um príncipe alemão desarraigado, imitando seu jeito de gaguejar ao falar inglês bem como saudando-o alegremente a cada momento desde que ele colocara seu pé no solo irlandês com uma cabeça de repolho. A conduta e o caráter dos irlandeses não foram do agrado da rainha. Alimentada pelas teorias imperialistas e nobres de Benjamin Disraeli, seu ministro favorito, ela teve pouco ou nenhum interesse no destino do povo irlandês, exceto para fazer comentários desdenhosos os quais eles, naturalmente, responderam de volta na mesma moeda. Certa vez, é verdade, quando eles tiveram uma terrível calamidade no Condado de Kerry, que deixou praticamente todo o condado sem comida ou abrigo, a rainha (que era muito apegada aos seus milhões) mandou ao comitê de ajuda, que já tinha recebido muito dinheiro de todas as classes sociais, um cheque real somando 10 pounds. O comitê, não

muito contente com tal presente, pôs o cheque de volta em um envelope, incluindo uma nota de agradecimento, e mandou de volta pelo correio. Destes pequenos detalhes, é claro que não havia amor entre Vitória e seus súditos, e se ela tinha decidido visitá-los no crepúsculo de sua vida, esta visita era certamente motivada politicamente. A verdade é que ela não veio, mas foi mandada, por seus conselheiros. Naquele tempo os desastres ingleses na África do Sul na Guerra do Bôer tinham feito a Inglaterra um povo risível na imprensa europeia, e foi necessário o gênios de dois comandantes, Lord Roberts e Lord Kitchener (os dois irlandeses, nascidos na Irlanda) para restaurar o prestígio em extinção, assim como, em 1815, foi necessário outro soldado irlandês, o Duke de Wellington, para destruir em Waterloo o renomado poder de Napoleão; assim como foram necessários recrutas e voluntários da Irlanda para demonstrar o agora famoso valor no campo, no qual o reconhecimento do Governo Inglês permitiu ao regimento irlandês carregar as três folhas emblemáticas do patriotismo no dia de St. Patrick. De fato, a rainha veio para ganhar a simpatia do povo do país e para aumentar a lista de sargentos-recrutas.

Eu disse que para entender o golfo que ainda separa as duas nações, vocês deveriam estar presentes na entrada dela em Dublin. Havia poucos soldados ingleses na rota (porque desde a revolta feniana por James Stephens, o governo nunca tinha mandado um regimento para a Irlanda), e, por detrás desta barreira, estava a multidão de cidadãos. Oficiais e suas esposas, o clero unionista e suas esposas, turistas e suas esposas ficaram em sacadas decoradas e quando a procissão apareceu, eles começaram a gritar saudações e a acenar. A carruagem da rainha passou, firmemente protegida de todos os lados por impressionantes guarda-costas sem armas, enquanto lá dentro uma pequena mulher, quase um anão poderia ser visto, se movendo e balançando em movimento com a carruagem, vestida para funeral com óculos em seu rosto cinzento e vazio. De tempos em tempos ela acenava subitamente em resposta para algum isolado grito de saudação, como um estudante que tinha aprendido bem a sua lição. Ela se inclinava para a esquerda e para a direita com um movimento incomum e mecânico. Os soldados ingleses permaneciam de pé em atitude respeitosa enquanto a rainha passava; atrás deles, a multidão assistia a suntuosa procissão e sua triste figura central com olhos de curiosidade, quase de pena. Quando a carruagem tinha passado eles seguiram seu rastro com olhares ambíguos. Desta

vez não houve bombas ou repolhos, mas a rainha da Inglaterra entrou na capital de da Irlanda no meio de um povo silencioso.

As razões para esta diferença no temperamento que agora se tornou um lugar comum entre os colonistas da Flett Street são parcialmente raciais e parcialmente históricas. Nossa civilização é um imenso tecido tramado na qual diferentes elementos foram misturados, na qual a ganância nórdica foi reconciliada com a Lei Romana, e as novas convenções burguesas com os remanescentes de uma religião siríaca. Em tal tecido, é sem sentido procurar por um fio que tenha permanecido puro, virgem e não influenciado pelos outros fios vizinhos. Que a raça ou língua (se nós excetuarmos estes poucos cuja inclinação cômica parece ter preservado no gelo, assim como o povo de Iceland) podem hoje em dia reivindicar ser pura? Nenhuma raça tem menos direito de fazer tal ostentação que aquela atualmente habitante da Irlanda. Nacionalidade (se isso não é realmente uma ficção útil como muitos outras que os cientistas atuais destruíram com seu escalpelo) deve encontrar suas razões básicas em ser algo que ultrapasse, que transcenda e partilhe de entidades mutáveis como sangue e língua humana. O teólogo místico que assumiu o pseudônimo de Dionísio Aeropagita disse em algum lugar que “Deus tinha arranjado os limites das nações de acordo com seus anjos” e isso não é provavelmente um conceito puramente místico. Na Irlanda nós podemos ver como os dinamarqueses, os Firbolgs, os Milesianos da Espanha, os invasores normandos, os colonizadores anglo-saxões e os Huguenotes se uniram para formar uma nova entidade, sob a influência do deus local, alguém pode dizer. E embora a raça atualmente presente na Irlanda é de segunda classe e retrógrada, ela merece alguma consideração por ser a única na família inteira dos celtas que recusou seu patrimônio hereditário por um prato de lentilhas. Eu acho um pouco ingênuo acumular insultos aos ingleses por sua ação má, por suas más ações na Irlanda. Um conquistador não pode ser amador, e o que a Inglaterra fez na Irlanda no decorrer dos séculos não é diferente do que os Belgas estão fazendo atualmente no Estado Livre do Congo, e o que os anões japoneses estarão fazendo amanhã em alguma outra terra. Ela inflamou as facções e tomou posse da riqueza.

A Inglaterra semeou a semente da discussão entre as várias raças; introduzindo um sistema novo de agricultura, ela reduziu o poder dos líderes nativos e concedeu enormes estados para seus soldados, ela perseguiu a Igreja

Católica quando esta se rebelou, e parou apenas quando, também, tinha se tornado um instrumento de submissão. Seu principal interesse era manter o país dividido. Se um governo Liberal Inglês, com o apoio total de seu eleitorado, for conceder uma medida de autonomia para a Irlanda amanhã, a imprensa conservadora não hesitará em agitar a província de Ulster contra o novo executivo em Dublin. Ela era cruel e ela era astuta: suas armas eram, e são, o aríete, o cassetete e a armadilha. Se Parnell era um espinho dentro para os ingleses era porque, na sua juventude em Wicklow, ele ouviu uma história de sua enfermeira sobre a ferocidade inglesa. Uma história, que ele mesmo costumava contar, sobre um camponês que tinha infringido as Penal Laws e que, por ordem do coronel inglês, foi pego, despido, amarrado a uma carruagem e chicoteado pelas tropas. As chicotadas eram, por ordem do coronel, dadas em seu estômago de tal modo que este desafortunado homem morreu em atroz agonia, seus intestinos vertendo para fora na estrada.

Os ingleses agora riem dos irlandeses por serem católicos, pobres e ignorantes; parecerá difícil, para alguns, entretanto, justificar estes desdém. A Irlanda é pobre porque as leis inglesas destruíram as indústrias do país, notavelmente as de lã; porque nos anos em que a colheita de batatas falhou, a negligência do governo inglês deixou que a população morresse de fome; porque, enquanto o país estava se tornando despovoado e, embora a criminalidade fosse quase inexistente, juízes da presente administração recebessem salários de um Pasha, e o governo e os oficiais públicos colocavam no bolso enormes quantias para fazer pouco ou nada. Somente em Dublin, por exemplo, um tenente recebe meio milhão de francos por ano; para cada policial, os cidadãos de Dublin gastam 3.500 francos por ano (dobro, eu acho, do que um mestre escolar recebe na Itália). O pobre diabo que desempenha os deveres de chefe de escritório para a cidade é forçado a ganhar um salário de miseráveis seis liras, em dinheiro inglês, por dia.

Os críticos ingleses estão certos, então. A Irlanda é pobre e, além do mais, politicamente retrógrada. Os dias da Reforma Luterana e da Revolução Francesa não significam nada para um irlandês. As lutas feudais contra o monarca, conhecidas na Inglaterra como Guerra dos Barões tiveram sua contraparte na Irlanda. Se os barões ingleses soubessem como matar seus vizinhos com estilo aristocrático, os barões irlandeses poderiam ter feito então o mesmo. Naqueles



dias, a Irlanda não tinha falta daquelas ações ferozes que são contingentes no sangue azul. O príncipe irlandês, Shane O'Neill, era tão generoso por natureza que era necessário enterrar a sua cabeça na mãe terra quando ele estava se sentindo luxurioso. Mas os barões irlandeses, astutamente divididos pela política dos estrangeiros, nunca foram hábeis para agir de acordo com um plano comum. Eles se deixaram levar por lutas pueris entre si, consumindo a vitalidade do país com guerras civis, enquanto os seus irmãos do outro lado do Canal de St George estavam forçando o rei John a assinar a Magna Carta (o primeiro capítulo da moderna liberdade) nos campos de Runnymede. A onda da democracia que varreu a Inglaterra nos dias de Simon de Montfort, o fundador da House of Commons, e depois no período do *Proctetorade of Cromwelliam*, chegou exausto na costa da Irlanda. Então a Irlanda (um país destinado por Deus para ser a eterna caricatura do mundo sério) é agora um país aristocrático sem aristocracia. Os descendentes dos antigos reis (que se chamam somente pelo sobrenome, sem usar o primeiro nome) podem ser vistos com suas perucas e notáveis obras nos palácios da justiça aonde agora vão para defender algum homem acusado ou então para invocar as mesmas leis que lhes suprimiram seus títulos reais. Pobres reis caídos, eles são reconhecíveis igualmente em seu estado decadente, como irlandeses impraticáveis, porque nunca lhes ocorreu seguir o exemplo de seus irmãos ingleses na mesma posição, ir para a maravilhosa América pedir a mão da filha de um diferente tipo de rei – mesmo se ele for apenas uma pintura ou um rei Sausage.

Nem é fácil entender porque os camponeses irlandeses são reacionários e católicos, ou porque, quando ele pragueja, ele mistura nomes de Cromwell e do papa Satânico. Até onde é do interesse dele o grande Protetor dos direitos civis era um animal selvagem que veio para a Irlanda para propagar sua fé no fogo e na espada. Ele não esquece o saque de Drogheda e Waterford; nem as fileiras de homens e mulheres que foram caçados por esse puritano que declarou: “deixe os ir para o oceano ou então para o Inferno”; nem o falso voto que os ingleses fizeram na pedra quebrada de Limarck. Como ele poderia esquecer? Podem os escravos de antes esquecer o açoite? A verdade é que o governo inglês aumentou o valor moral do Cristianismo banindo-o. Agora, graças em parte pela interminável discussão e em parte pela violência do fenianismo, o reino do terror está acabado. As Penal Laws foram revogadas. Hoje na Irlanda, um católico pode

votar, se tornar um empregado público, dar aulas – ensinar em uma escola pública, ter uma cadeira no parlamento, possuir terra por um período de mais de trinta e um anos, ter uma casa estável valendo cinco pounds esterlinos ou assistir a uma missa católica sem correr o risco de ser enforcado, afogado ou esquartejado pelo executor da cidade mas essas leis foram revogadas há tão pouco tempo atrás que ainda está vivo um deputado irlandês que fora uma vez realmente sentenciado por alta traição por uma corte inglesa para ser enforcado, afogado e esquartejado pelo executor local (que é, na Inglaterra, um mercenário escolhido entre seus colegas mercenários pelo xerife por sua bem conhecida habilidade). A população irlandesa, que é 90 por cento católica, não contribui mais para a manutenção da Igreja Protestante, que apenas existe para o benefício de pouco mais de mil colonizadores. Isso significa que o tesouro inglês sofreu algumas perdas, enquanto Igreja Romana teve outra criança. Enquanto isso, o sistema educacional está permitindo que algum fluxo de pensamento moderno filtre lentamente a árida terra. Talvez com o tempo haja novo e gradual despertar da consciência irlandesa, e, talvez, quatro ou cinco séculos depois da Diet of Worms, nós possamos presenciar um monge na Irlanda jogar fora seu hábito, fugir com uma freira, e proclamar em bom tom o fim do absurdo coerente que é o catolicismo, e o começo do absurdo incoerente que é o protestantismo.

Mas um protestante irlandês é quase impossível. Sem dúvida, a Irlanda tem sido de longe a filha da Igreja Católica mais fiel. Foi talvez o único país a receber os missionários cristãos com cortesia, e ser convertido à nova doutrina sem o derramamento de um única gota de sangue (como o bispo de Cashel uma vez teve a ocasião de ostentar em resposta às zombarias de Giraldus Cambrensis). Por sete ou oito séculos foi o foco espiritual da Cristandade. Ela mandou seus filhos para cada país do mundo para pregar o evangelho, e seus eruditos homens para interpretar e renovar os textos sagrados.

Nem uma única vez esta fé foi abalada, se excetuarmos uma certa tendência em direção à doutrina de Nestorius no quinto século relativa à união hipostática das duas naturezas de Jesus Cristo, algumas triviais diferenças no ritual, visível naquele tempo nas tonsuras clericais e na data da celebração da Páscoa, e finalmente, a defecção de alguns padres por sua insistência nos Reformistas enviados por Edward VI. Mas, na primeira insinuação de que a Igreja estava em perigo real, um verdadeira enxame de enviados irlandeses saíram

para todas as cortes da Europa, onde eles tentariam levantar uma ação de forças combinadas contra os heréticos, através dos poderes católicos. Bem, o Espírito Santo pagou sua fidelidade de seu próprio jeito. Primeiro por meio de uma bula papal e um anel, ela deu a Irlanda de presente para Henrique II. Mais tarde, sob o pontificado de Gregory XIII, quando os heréticos protestantes aumentaram muito, se arrependeram de terem dado uma ilha fiel a um herético inglês e, para remediar a sua falta, nomearam um bastardo da corte do papa como o soberano supremo da Irlanda. Isto mais tarde, naturalmente, permaneceu um monarca em *partibus infidelium*, mas o papa não queria dizer nada descortês com isso. De qualquer forma, a Irlanda é tão servilmente afável que eles iriam dificilmente murmurar se, amanhã, devido a alguma complicação imprevista na Europa, o papa, tendo uma vez dado-a de presente para um inglês e para um italiano, ter que entregar a ilha deles para algum desempregado temporário fidalgo da corte de Alphonso. O Espírito Santo, no entanto, era mais escasso nas suas honras eclesiásticas. Embora muitos irlandeses devam ter enriquecido os arquivos de santos no sentido de que nós temos visto acima, o fato era dificilmente conhecido pelos Concílios do Vaticano. Mil e quatrocentos anos teriam que passar antes que ocorresse ao pai sagrado erguer um bispo Irlandês à fileira dos cardeais.

Então, o que a Irlanda ganhou com sua fidelidade à coroa papal e sua infidelidade aos ingleses? Ela ganhou muito, mas não para si mesma. Entre os escritores irlandeses que adotaram o inglês como língua no século XVII e XVIII e quase foram esquecidos por sua terra natal podem ser encontrados os nomes de Berkeley, o filósofo idealista; Oliver Goldsmith, autor de *Vicar of Wakefield*; duas famosas peças cômicas; Richard Brinsley Sheridan e William Congreve, cujas obras-primas ainda são admiradas hoje no estéril palco inglês; Johnathan Swift, autor das *Gulliver's Travel*, uma sátira que divide o lugar de primeira com Rabelais na literatura mundial, e Edmund Burke, considerado pelos ingleses mesmo como um moderno Desmóstenes, e tido como o mais profundo orador a falar na Câmara dos Deputados. Ainda hoje, a despeito dos obstáculos, a Irlanda está contribuindo para a arte e para o pensamento inglês. A ideia de que os irlandeses são na verdade incapazes e desequilibrados cretinos, que nós lemos sobre nos principais artigos do *Standart* e do *The Morning Post*, são desmentidos por grandes nomes dos três grandes tradutores na literatura inglesa: FitzGerald, tradutor dos *Rubaiyat* do poeta persa, Omar Khayyam; Burton, tradutor de obras-primas árabes; e Carey

[sic], o clássico tradutor da *Divina Comédia*. São também desmentidas por outros nomes irlandeses: o decano da moderna música inglesa, Arthur Sullivan; o fundador do Chartism, Edward [sic] O'Connor; o romancista George Moore, um oásis de inteligência em um Saara de espiritualidade, misticismo e trabalhos de detetive cujos nomes são lendários na Inglaterra; e dois dublinenses, George Bernad Shaw, o paradoxal e iconoclasta escritor de peças cômicas, e o supervalorizado Oscar Wilde, filho de uma revolucionária poetisa. Finalmente, no campo dos assuntos práticos, essa concepção não lisonjeira é desmentida pelo fato de que os irlandeses, encontrando-se em outro ambiente, fora da Irlanda, muito frequentemente sabem como fazer o seu valor ser sentido. As condições econômicas e intelectuais de sua terra natal não permitem o que o individual se desenvolva. O espírito do país foi enfraquecido por séculos de lutas inúteis e tratados quebrados. A iniciativa individual foi paralisada pela influência e pelas admoestações da igreja, enquanto o corpo foi algemado pela polícia, pelo cobrador de impostos e pelo quartel. Nenhuma pessoa de respeito quer ficar na Irlanda. Ao invés disso ela vai fugir de lá, como se fosse um país que tivesse sido sujeito de uma visita da ira de Jeová. Desde o tempo do Tratado de Limerck, ou melhor, desde o tempo em que foi quebrada pela fé púnica dos ingleses, milhões de irlandeses deixaram sua terra natal para outras costas. Esses fugitivos que, séculos atrás, foram chamados de Wild Geese, recrutados em todas as guarnições dos Poderes Europeus, principalmente França, Holanda e Espanha, e ganharam muitos loureiros da vitória em campos de batalha de seus adotivos senhores. Na América eles encontraram outra terra natal. O antigo sotaque irlandês poderia ser escutado nas fileiras dos rebeldes americanos, e o Lord Mountjoy disse em 1784: "nós perdemos a América por causa dos emigrantes irlandeses".

Hoje tais emigrantes irlandeses nos Estados Unidos somam dezesseis milhões, um emigrante rico, poderoso e industrial. Isto talvez não prova que o sonho irlandês de ressurgimento não é inteiramente uma quimera? Se a Irlanda foi capaz de prover outros com os seus serviços de homens como Tyndall, um dos poucos cientistas cujo nome cruzou o Canal; o Marquess de Dufferin, governador do Canadá e Veceroy da Índia; Charles Gavan Duffy e Hennessy, governadores coloniais; o Duque de Tetuan, mais tarde primeiro ministro da Espanha; Bryan, o candidato a presidente dos Estados Unidos; Marshal MacMahon, presidente da

República da França; Lorde Charles Beresford, virtual capitão da armada inglesa, recentemente colocado no posto da Armada do Canal; e os três mais conhecidos generais do exército inglês, Lorde Wolseley, o comandante chefe, Lorde Kitchener, vitorioso na campanha do Sudão e atualmente comandante do exercito Indiano, e Lorde Roberts, vitorioso nas guerras do Afeganistão e África do Sul – se a Irlanda foi capaz de colocar todo esse talento prático a serviço de outros, tem que haver alguma coisa desfavorável, fadada ao fracasso e despótica na sua presente condição para os seus filhos não poderem emprestar suas habilidades para sua terra natal.

Pois ainda hoje, o voo destes Wild Geese continua. Todo ano, a Irlanda, dizimada como ela já está, perde 40.000 de seus filhos. Desde 1850 até agora, mais de 5.000.000 de emigrantes foram para a América; e toda entrega do correio traz cartas de convites desses emigrantes para os seus amigos e parentes em sua casa na Irlanda. O velho, o corrupto, a criança, e o pobre permanecem em casa aonde o duplo jugo cauteriza outra ranhura sobre seus dóceis pescoços. Ficando em pé, ao redor de sua cama de morte aonde o corpo, pobre e sem sangue, já quase sem vida jaz, existem agitadores patrióticos, proscrevendo governos, e padres realizando os últimos rituais.

Este país está destinado algum dia a retomar sua ancestral posição como uma Grécia do Norte? É o espírito celta, como o eslavo, (a que se assemelha em muitos aspectos) destinado no futuro a enriquecer a consciência da civilização com novas descobertas e instituições? Ou está o mundo celta, as cinco nações celtas, pressionado por uma raça mais forte para o abismo do continente, para as últimas ilhas da Europa – domado, depois de séculos de lutas, destinado finalmente a cair, precipitando-se no oceano? Aí, nós sociólogos amadores somos apenas adivinhos de segunda classe; nós olhamos para dentro e vistoriamos ao redor e dentro do intestino do homem animal, e no fim, nós confessamos que não vemos nada lá! Apenas nosso super-homem pode escrever a historia do futuro.

Seria interessante, mas além do objetivo que eu estabeleci para mim mesmo esta noite, olhar quais seriam as prováveis consequências do ressurgimento deste povo; olhar as consequências econômicas do aparecimento de uma rival, bilíngue, republicana, auto-centrada, e empreendedora ilha contígua da Inglaterra, com o seu próprio fluxo comercial e seus embaixadores em cada porto por todo o mundo, olhar as consequências morais deste aparecimento na

velha Europa destes artistas e pensadores irlandeses, estas estranhas almas, frios entusiastas, artisticamente e sexualmente não instruídos, cheio de idealismo e incapazes de aderir a eles, espíritos infantis, sem fé, ingênuos e satíricos, “esses irlandeses sem amor” como são chamados. Mas na antecipação de tal ressurgimento, eu confesso que eu não vejo que bem faz fulminar a tirania britânica enquanto os tiranos de Roma ainda tem controle da habitação da alma. Nem vejo eu alguma utilidade nas amargas injúrias contra a Inglaterra, ou o desprezo pela vasta civilização Anglo-Saxônica – mesmo que seja uma civilização quase completamente materialista. É vão ostentar que obras irlandesas como *The book of Kells*, *The yellow Book of Leccan [sic]*, *The book of the Dun Cow*, que datam do tempo em que a Inglaterra era ainda um país não civilizado, são tão velhas como a arte chinesa da miniaturização; ou que a Irlanda costumava fazer e exportar têxteis para gerações europeias antes da primeira chegada de Fleming em Londres para ensinar aos ingleses como fazer roupa. Se é válido apelar para o passado desta maneira, os fellahis do Cairo teria todo o direito do mundo de recusar orgulhosamente a atuar como porteiros e carregadores para os turistas ingleses. Assim como o ancestral Egito está morto, do mesmo modo está morta a ancestral Irlanda. O seu canto foi recitado sobre o seu túmulo. O espírito ancestral da nação que falou pelos séculos pelas bocas de fabulosos profetas, videntes, ministérios vagantes, e poetas jacobinos desapareceram do mundo com a morte de James Clarence Mangan. Com sua morte a longa tradição da tripla ordem dos antigos bardos também morreu. Hoje outros bardos, inspirados por outros ideais, tem seu lugar.

Uma coisa apenas parece clara para mim. É mais do que tempo da Irlanda acabar de uma vez por todas com suas falhas. Se é verdadeiramente capaz de um ressurgimento, então que se faça ou então deixe cobrir seu rosto e descer decentemente para dentro da sepultura para sempre. “Nós irlandeses”, Oscar Wild disse um dia para um amigo meu, “não fizemos nada, mas somos os melhores faladores desde o tempo dos antigos gregos”. Mas, embora os irlandeses sejam eloquentes, uma revolução não é feita de hálito humano, e a Irlanda teve demais acordos, mal entendidos e más interpretações. Se ela quer finalmente se colocar para mostrar pelo que nós temos aguardado por tanto tempo, este tempo, tem que ser completo, cheio e definitivo. Mas pedir para que esses atores irlandeses se apressem, como nossos pais falaram para eles antes

de nós não muito tempo atrás, é inútil. Eu, por mim mesmo, estou certo de não ver a curta ascensão, assim que já tiver tomado o último trem para casa.

## **Turpin Hero<sup>157</sup>**

Bold Turpin Hero is my name  
And I from Dublin City came  
It was my slight nimble hand  
That caused me to forsake my land.

*Oh rare Turpin hero*  
*Oh rare Turpin-o!*

On Hounslow Heath as I rode o'er  
I spied a lawyer riding before  
"Kind sir", said I, "Aren't you afraid  
Of Turpin that mischievous blade

*Oh rare Turpin hero*  
*Oh rare Turpin-o!*

The Turpin being so very cute  
Said, "I've hid me money in me boot"  
The Lawyer said, "There's none can find  
I've hid mine in me cape behind"

*Oh rare Turpin hero*  
*Oh rare Turpin-o!*

As they rode by the powder mill  
Turpin commands him to stand still  
"Kind sir that cape I'll now have off  
Me mare she needs a saddle cloth"

*Oh rare Turpin hero*  
*Oh rare Turpin-o!*

This made the lawyer very sad  
To think he'd been so fairly had  
But Turpin robbed him of his store  
Because he knew he'd lie for more

*Oh rare Turpin hero*  
*Oh rare Turpin-o!*

---

<sup>157</sup> Letra retirada do site de *Irish Ballads*, [www.musicanet.org/robokoopp/irish.html](http://www.musicanet.org/robokoopp/irish.html)